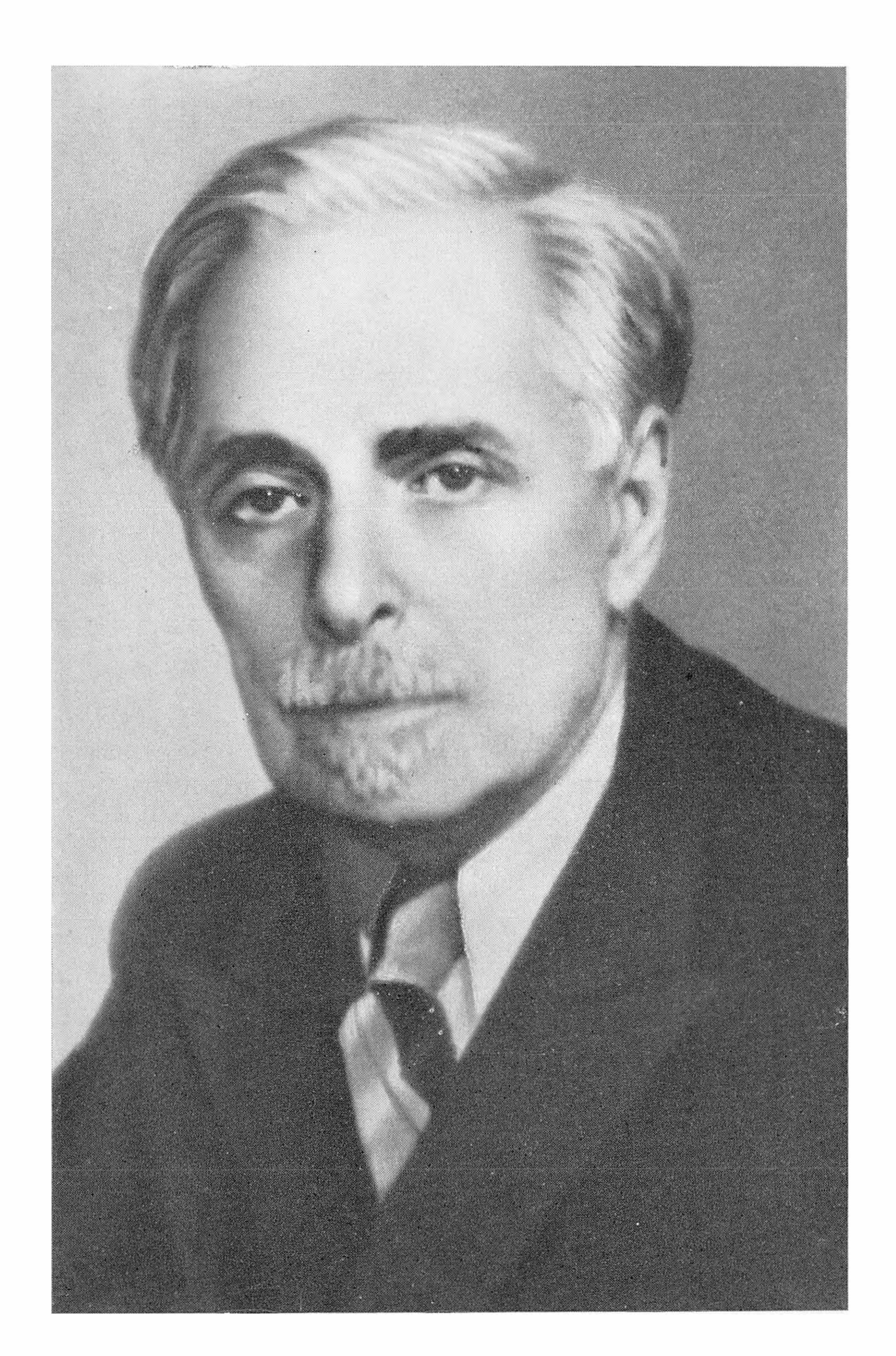
В. Я. Пропп

ФОЛЬКЛОР И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ



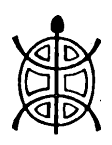
В. Я. Пропп • ФОЛЬКЛОР И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»



ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ФОЛЬКЛОРУ И МИФОЛОГИИ ВОСТОКА

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В. Я. Пропп

ФОЛЬКЛОР И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

•

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ

Москва • 1976

Составление, редакция,
предисловие и примечания
Б. Н. ПУТИЛОВА

Сборник статей выдающегося советского фольклориста Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970) содержит работы ученого, посвященные разнообразным аспектам теории фольклора, в первую очередь — взаимоотношениям между фольклором и действительностью.

П $\frac{\textbf{70202-109}}{\textbf{013(02)-76}}$ **184-76**

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая Главной редакцией восточной литературы издательства «Наука» с 1969 г., призвана знакомить читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, включая анализ некоторых памятников древних и средневековых литератур, возникших при непосредственном взаимодействии с устной словесностью. Значительное место среди изданий серии занимают работы сравнительно-типологического и чисто теоретического характера, в которых важные проблемы фольклористики ставятся не только на восточном материале, но и с привлечением повествовательного искусства других регионов.

Первой книгой серии было второе издание труда В. Я. Проппа «Морфология сказки», в 1975 г. был издан сборник статей «Типологические исследования по фольклору», посвященный памяти этого выдающегося советского ученого и включающий биобиблиографический материал о нем. Теперь вниманию читателей предлагается книга его избранных статей «Фольклор и действительность». Объединенные сходством проблематики, эти работы посвящены анализу обширного жанрового комплекса и на разнообразном материале ставят многие центральные задачи современной науки о фольклоре.

Книги, ранее изданные в серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока»:

В. Я. Пропп. Морфология сказки. 1969.

Г. Л. Пермяков. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). 1970.

Б. Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»). 1970.

Е. А. Костюхин. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. 1972.

Н. Рошияну. Традиционные формулы сказки. 1974.

П. А. Гринцер. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. 1974.

Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). Сост. Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов. 1975.

Е. С. Котляр. Миф и сказка Африки. 1975.

С. Л. Невелева. Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон), 1975.

Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. 1976.

Готовятся к изданию:

Е. Б. Вирсаладзе. Грузинский охотничий миф и поэзия.

Ж. Дюмезиль. Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц.

Паремиологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст).

ПРЕДИСЛОВИЕ

Собранные в этой книге статьи принадлежат перу Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970) — выдающегося ученого-филолога нашего времени, одного из самых ярких представителей советской фольклористической школы.

Свою деятельность после окончания в 1918 г. историко-филологического факультета Петроградского университета В. Я. Пропп начал преподавателем немецкого языка. Блестящий его знаток, замечательный методист, В. Я. Пропп до конца жизни не терял интереса к проблемам немецкой лингвистики, занимаясь со студентами и аспирантами, выступая оппонентом на защитах диссертаций, публикуя специальные работы.

В. Я. Пропп не чуждался также и общелитературоведческих тем. В последние годы он интенсивно работал над проблемами комического в литературе и искусстве, завершив большую книгу и успев подготовить несколько статей.

Главным делом научной жизни В. Я. Проппа было, однако, изучение фольклора. Интерес к нему определился довольно рано. В 20-е годы В. Я. Пропп принимает участие в работе ряда научных учреждений Ленинграда (Сказочная комиссия Русского географического общества, Институт истории искусств, Институт речевой культуры и др.), выступает с первыми своими докладами, печатает первые статьи.

В 1928 г. появляется книга «Морфология сказки», автор которой сразу предстал как сложившийся оригинальный ученый. Спустя десятилетия эта книга пережила второе рождение, приобрела мировую известность и продолжает оказывать сильнейшее влияние на современную научную мысль.

С 1932 г. В. Я. Пропп начал работать в Ленинградском университете, почти полностью сосредоточившись на преподавании и изучении фольклора. Своими исследованиями, выступлениями на различных научных конференциях, своей интенсивной педагогической деятельностью В. Я. Пропп в высшей степени способствовал укреплению авторитета фольклористики в ряду других филологических и исторических наук, ее научному самоопределению, ее методологическому росту, развитию интереса к ней в среде научной молодежи. Исключительная эрудиция, филологическое мастерство, свободная ориентация в смежных науках, неизменное внимание к методологическим аспектам, к теоретическим проблемам отличали деятельность В. Я. Проппа-фольклориста и пронизывали все его работы.

Научное наследие В. Я. Проппа характеризуется исключительной цельностью, оно выразительно демонстрирует закономерность и последовательность творческого развития ученого. Его основу составляют четыре монографии: «Морфология сказки» (1928 — первое издание, 1969 — второе издание), «Исторические корни волшебной сказки» (1946), «Русский героический эпос» (1955 — первое издание, 1958 — второе издание), «Русские аграрные праздники (Опыт историко-этнографического исследования)» (1963). К каждой из этих книг примыкают циклы статей. С книгой о русском эпосе связан, кроме того, доклад на IV Международном съезде славистов в Москве — «Основные этапы развития русского героического эпоса» (1958). В. Я. Проппу принадлежат также несколько фундаментальных изданий памятников русского фольклора — «Былины в двух томах» (1958 — совместно с автором этих строк), «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева» (1957), «Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова» (1961), «Народные лирические песни» (1961) *.

Научно-исследовательскую деятельность В. Я. Проппа отличает напряженный и целеустремленный теоретический поиск. История фольклора как строго обусловленный, внутренне закономерный и обладающий своеобразием процесс, генезис и история классических жанров (сказка, героический эпос, обрядовый фольклор и др.), взаимоотношения фольклора с действительностью — вот что привлекало в первую очередь внимание ученого. Путь к решению этих больших задач лежал для него прежде всего через познание эстетической специфики фольклора как искусства, его исторической природы и общественных корней, через открытие законов фольклорного творчества и уяснение особенностей его механизма.

Статьи В. Я. Проппа, написанные в разное время и посвященные на первый взгляд различным темам, при внимательном их рассмотрении обнаруживают взаимосвязанность и внутреннее единство. Расположенные не в хронологии их появления, а в некоторой системе, они воспринимаются как разделы одной, теоретической по своей направленности, книги. Мы взяли на себя смелость озаглавить эту книгу — «Фольклор и действительность», воспользовавшись названием, данным В. Я. Проппом одной из своих статей.

В сущности говоря, тема «фольклор и действительность», понимаемая широко и масштабно,— узловая в научном творчестве В. Я. Проппа. Какие сферы действительности следует считать определяющими для возникновения и исторического развития фольклора? Как происходит самый процесс рождения произведений фольклора в обусловленности процессами истории? Где лежат корни и истоки народно-поэтических жанров, сюжетов, образов? В чем секрет их повторяемости в масштабах истории человечества? Как отражается действительность в фольклоре? Можно ли говорить о специфике художественного творчества в фольклоре, о законах

* Список трудов В. Я. Проппа и литературы о нем см. в кн.: Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970), М., 1975.

фольклорного сознания? Как исторически развиваются отношения фольклора с действительностью? — Эти и другие вопросы, составляющие, можно сказать, главное в содержании теории фольклора, нашли в лице В. Я. Проппа одного из самых вдумчивых и глубоких исследователей.

Через все его работы проходит мысль о том, что фольклор представляет особую, самостоятельную, во всех отношениях специфическую область художественной деятельности народа. Фольклор можно понять лишь в границах этой специфики. Неправомочно и бесплодно подходить к нему с критериями, выработанными на изучении, скажем, литературы. При этом В. Я. Пропп, в отличие от большинства фольклористов, искал и стремился обнаружить всю совокупность специфических качеств фольклора, относящихся к способам его создания, характеру функционирования, принципам эстетики, к его общественной роли.

В. Я. Пропп последовательно развивал идеи, согласно которым творческий процесс в фольклоре не только не аналогичен процессу литературного творчества, но принципиально от него отличается, подчиняясь своим закономерностям. «Воспитанные в школе литературоведческих традиций, мы часто еще не можем себе представить, чтобы поэтическое произведение могло возникнуть иначе, чем возникает литературное произведение при индивидуальном авторстве. Нам все кажется, что кто-то его должен был сочинить или сложить первый. Между тем возможны совершенно иные способы возникновения поэтических произведений... Генетически фольклор должен быть сближаем не с литературой, а с языком, который также никем не выдуман и не имеет ни автора, ни авторов. Он возникает и изменяется совершенно закономерно и независимо от воли людей, везде там, где для этого в историческом развитии народов создались соответствующие условия» (стр. 21—22 *).

Можно сказать, что приведенные слова составляют зерно фольклористической концепции В. Я. Проппа. Фольклор в целом, жанровые системы, сюжеты и образы являются результатом строго закономерного творческого процесса, механизм которого должен быть познан во всей его сложности и специфичности.

Одна из важнейших задач науки состоит в том, чтобы обнаружить, как на почве определенной действительности — социальных отношений, этнографических институтов, исторических событий, системы представлений — закономерно рождается определенное фольклорное явление — жанр, сюжет, образ. Фольклор — это всегда трансформация — сложная, подчас многоступенчатая — какого-либо аспекта действительности. Для ранних этапов фольклорного творчества решающую роль играли этнографические связи. В. Я. Пропп показал, что волшебная сказка как жанр, со своим составом сюжетов и персонажей, со своей структурой, в конечном счете генетически связана с первобытными обрядами и представлениями. Прочную зависимость от древних этнографических субстратов обнаруживают и архаиче-

* Здесь и далее указываются страницы настоящего издания.

ский эпос, и обрядовый фольклор. При этом, как показал на многих фактах В. Я. Пропп, отношения фольклора и этнографии не прямолинейны, в недрах фольклорного творчества происходит переработка, переосмысление, часто — идеологическое отрицание либо полная перекодировка материала действительности. Ученому удалось вскрыть ряд общих законов, регулирующих эти творческие процессы, и обнаружить устойчивые специфические качества фольклорного творчества. Для понимания этой стороны исследований В. Я. Проппа исключительный интерес представляют его статьи «Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне)», «Мотив чудесного рождения» и «Эдип в свете фольклора». Здесь важны не только результаты анализа, часто удивительные своей неожиданностью, но и сама методика и, особенно, исходные методологические принципы. В. Я. Пропп исследует в фольклоре с особенным вниманием те случаи, когда сюжеты или мотивы, по его словам, «явно непосредственно не восходят ни к какой исторической действительности», когда они возникают «на основе каких-то мыслительных процессов, которые еще недостаточно изучены и известны», как специфическое отражение исторических сдвигов. Как показывал В. Я. Пропп, фольклор возникает как осмысление исторических и бытовых столкновений, коллизий между новым и старым. В. Я. Пропп назвал фольклорные явления, таким образом возникающие, гибридными. «Фольклорные образования создаются не как непосредственное отражение быта (это сравнительно более редкий случай), а из противоречий, из столкновений двух эпох или двух укладов и их идеологии» (стр. 28).

Чтобы раскрыть загадку того или иного фольклорного сюжета или мотива (а иногда — и жанра), необходимо, во-первых, найти лежащий у его истоков этнографический субстрат, во-вторых, выявить систему представлений, с ним связанных, и, в-третьих, проследить закономерный и последовательный путь превращения этого субстрата в факт фольклора.

Этой методикой В. Я. Пропп овладел в совершенстве. Искусство фольклористического анализа с позиций «этнографизма» он поднял на исключительную высоту. Ему удалось разгадать множество загадок, которые заключены в фольклоре всех народов. Благодаря трудам В. Я. Проппа принцип «этнографизма» стал краеугольным камнем современной методологии историко-генетических исследований фольклора.

Читатель, конечно, обратит внимание на сравнительные аспекты ряда статей В. Я. Проппа. Ученый при исследовании любого конкретного вопроса не ограничивал себя рамками материала какого-то одного народа. Привлекая сравнительные данные, он не ставил каких-либо региональных или хронологических рамок. Например, античный миф об Эдипе он разъяснял, привлекая данные фольклора африканского, русского, украинского, итальянского, сербского, монгольского и т. д. Стремясь обнаружить ту историческую почву, на которой мог вырасти миф об Эдипе, В. Я. Пропп собирает этнографические материалы не только по древнегреческому обществу, но и по другим народам, хронологически никак не совпадающие с античностью и регионально с нею не соотносящиеся.

Такой подход к сравнению характерен для всех работ В. Я. Проппа. В этом плане его позиции чрезвычайно близки к позициям таких ученых, как В. М. Жирмунский, И. И. Толстой, И. М. Тронский, Е. М. Мелетинский. Вместе с ними и с другими советскими учеными В. Я. Пропп теоретически разработал и практически обосновал идеи и принципы сравнительного историко-типологического изучения фольклора. Суть его кратко, но выразительно сформулирована в статье «Специфика фольклора». Здесь принципу сравнения по хронологии, принятому в зарубежной компаративистике («Античный материал будет там всегда считаться древнее материала, записанного в наши дни»), противопоставлен принцип сравнения историко-типологический или, как выражались в 30—40-е годы, «стадиальный». При историко-типологическом подходе «возраст» определяется не хронологией, а соответствием той или иной ступени исторического развития. Фольклорное творчество развивается у разных народов по сходным типологическим этапам, и соотносить материал надо не по хронологии, а по исторической типологии. Тогда окажется, что «античный материал может отражать сравнительно позднюю стадию земледельческого государства, а современный текст — гораздо более ранние тотемические отношения» (стр. 30). В. Я. Пропп дал образцы подлинно научного историко-типологического анализа, при котором пестрый и разновременный материал обретал строгую систему и упорядоченность, а самое главное — осмыслялся с точки зрения последовательности закономерного развития и внутренней преемственности. Другим важным последствием эффективного применения новых принципов сравнения являлась возможность распространять выводы, полученные при анализе сравнительно ограниченных данных, на более широкий круг сходных явлений. Так, анализ взаимоотношений мифа и эпоса у сибирских народов позволил В. Я. Проппу по-новому поставить вопрос о генетических истоках героического эпоса и его ранних формах вообще («Чукотский миф и гиляцкий эпос»). Исследование структуры волшебной сказки («Морфология сказки»), произведенное на русском материале, привело В. Я. Проппа к выводам, точность которых ныне показана на материале сказок многих народов и которые теперь используются для анализа разностадиальных состояний жанра.

В. Я. Проппу как исследователю фольклора было в высшей степени присуще чувство историзма. Обнаруживая весьма древние подчас связи фольклорных жанров или сюжетов, он отнюдь не архаизировал их, всегда подчеркивая, что любое известное нам явление фольклора несет на себе печать долгого исторического развития и ряда исторических сдвигов. Историческая жизнь фольклора также строго закономерна, и одна из особенностей ее заключается в закономерном поддержании, развитии и преобразовании традиции. Ученый на многочисленных фактах обосновал важное теоретическое положение, согласно которому основной творческий процесс в фольклоре — это процесс переработки старого в новое. «Новое закономерно вырастает из старого. Фольклор творчески активен по самой своей природе и сущности, но творчество осуществляется на основе каких-то

законов, а не произвольно» (стр. 30). Как это может происходить, В. Я. Пропп показал в ряде статей (см., например, статью «Трансформации волшебных сказок») и, конечно, наиболее полно и убедительно — в книге «Русский героический эпос».

С разных сторон и в разных аспектах В. Я. Пропп обращался к вопросу, который справедливо считал центральным для нашей науки: «как в фольклоре изображается действительность, какими средствами он для этого располагает и в чем специфические отличия фольклора от литературы реализма» (стр. 84). Он отказывается от умозрительной трактовки этого вопроса, предпочитая его разработку на обширном материале фольклора разных народов — с обязательным учетом историко-типологического его уровня и жанровой дифференциации. «Есть закономерности, общие для всех или многих жанров фольклора, и есть закономерности, специфические только для отдельных жанров» (стр. 85).

Статья «Фольклор и действительность» содержит удивительно емкий и тонкий анализ основных фольклорных жанров с точки зрения свойственных им художественных закономерностей. Ориентация статьи на русский материал принципиального значения не имеет: автор, безусловно, придавал своим наблюдениям более широкий смысл, и так оно и есть на самом деле. За каждым частным выводом открывается нечто общезначимое, и в совокупности начинает возникать целостная система фольклорной эстетики и более того — фольклорного художественного сознания в его исторической динамике. Установка ряда жанров (особенно сказок) на подчеркнутое несоответствие эмпирической действительности; равнодушие к изображению обстановки, в которой совершается действие; отсутствие персонажей и описаний, предназначенных для изображения среды; исключительная динамичность действия; стремление к одногеройности; невозможность сложных композиций; наличие только эмпирических пространственных изображений; закон хронологической несовместимости действий; необязательность мотивировок и т. д. и т. п.,— перед нами особенности, которые характеризуют мир повествовательного фольклора, по-разному преломляясь в соответствующих жанрах и по-разному трансформируясь в различные периоды их истории.

Каждый жанр и даже иногда жанровая разновидность обнаруживает свое отношение к действительности — свои принципы отбора явлений жизни, их трактовки и художественного изображения. Эти принципы — в отличие от литературы — нигде в фольклоре прямо не сформулированы и не высказаны, они материализованы в самих произведениях. В. Я. Проппу удалось их выявить, понять их как систему действующих и развивающихся закономерностей, сделать их зримыми для нас и — самое главное — раскрыть их значение для научного, подлинно исторического осмысления фольклора. Основываясь на знании этих принципов фольклорной эстетики, В. Я. Пропп заново читает десятки сказок, былин, песен, легенд, проникая в их глубинный смысл, объясняя непонятное, толкуя противоречия и неясности. Фольклорные тексты в его чтении обретают особую содержатель-

ность, открывается их художественная многомерность и историческая многостадиальность. По-настоящему становится очевидной их связь с действительностью. Способность В. Я. Проппа совершенно оригинально, по-своему взглянуть на тот или иной сюжет, на какую-либо ситуацию, на какой-нибудь образ кажется подчас ошеломляющей. В действительности это качество — не просто проявление тонкого вкуса талантливого исследователя: оно всегда опиралось на знание законов фольклорной эстетики, открытию и объяснению которых сам В. Я. Пропп так успешно способствовал.

В этом смысле положительное значение его трудов для современной науки трудно переоценить: они выявили методологическую несостоятельность и фактическую бесплодность изучения фольклора вне учета специфики его эстетики и дали блестящие образцы соединения конкретного историко-фольклорного анализа с подлинным проникновением в художественную сущность фольклора.

В свете сказанного понятен интерес В. Я. Проппа к вопросам истории фольклорных жанров. Вопросы эти находились в центре внимания советской фольклористики с конца 50-х годов, и В. Я. Пропп принял активное участие в дискуссиях по ним, внеся в их разработку едва ли не самый существенный вклад.

Для В. Я. Проппа вопросы определения понятия жанра в фольклоре, классификации жанров и т. д. никогда не воспринимались как формальные или относившиеся к общеэстетической сфере. Он осознавал всегда их непосредственную связь с живыми проблемами истории фольклора. Наглядное тому свидетельство — статьи по теории жанров («Принципы классификации фольклорных жанров» и «Жанровый состав русского фольклора») и работы, посвященные отдельным жанрам (кроме монографий о сказках и об эпосе см.: «Кумулятивная сказка»; «Легенда»; рецензии на книги об исторических песнях, исторических балладах, утопических легендах и др.). Теория жанров необходима ради успешного решения проблем истории фольклора.

Эта позиция вообще чрезвычайно характерна для В. Я. Проппа. Он не любил отвлеченного теоретизирования, весьма скептически и с большой долей иронии относился к спорам вокруг понятий и абстрактных проблем и к попыткам иных ученых решать вопросы реальной истории с помощью наложения на них общетеоретических схем. В этом плане показательна его дискуссия с К. Леви-Строссом. В данном случае не столь существенно, насколько прав В. Я. Пропп в своей критике общих позиций Леви-Стросса, гораздо важнее то обстоятельство, что здесь с полной определенностью выяснены его собственные взгляды. «Рассуждения профессора Леви-Стросса показывают, что он представляет себе дело так, будто у ученого сперва возникает метод, а потом уже он начинает размышлять, к чему бы этот метод приложить...» (стр. 139). Вспоминая, как шла работа над «Морфологией сказки», В. Я. Пропп рисует путь, каким складывается, по его мнению, научный метод и научная теория: это путь скрупулезного анализа

конкретного материала. «Я... эмпирик, притом эмпирик неподкупный, который прежде всего пристально всматривается в факты и изучает их скрупулезно и методически, проверяя свои предпосылки и оглядываясь на каждый шаг рассуждений» (стр. 137). Несколько ниже В. Я. Пропп с легкой иронией, но одновременно с вполне серьезным подтекстом называет себя эмпириком-философом, который не довольствуется характеристикой единичных фактов, а описывает и изучает «ряды фактов и их связи», и тогда «описание их перерастает в раскрытие явления, феномена...»; «Там, где чистый эмпирик видит разрозненные факты, эмпирик-философ усматривает отражение закона» (стр. 138). «Увидеть закон» — в этом заключается едва ли не главный смысл всех разысканий В. Я. Проппа в области фольклора, пафос его работ, начиная с «Морфологии сказки» и кончая посмертно изданной статьей «Змееборство Георгия в свете фольклора». Особенная прелесть трудов В. Я. Проппа состоит в том, что в стремлении «увидеть закон» он никогда и нигде не упускал из виду самоценности тех самых фактов, которые служили ему материалом для анализа. Для «эмпирика-философа» Проппа сказка, эпическая песня представляли не просто материал, подлежавший переплавке в теоретическом горниле, служивший на потребу искателя «закона», но неповторимые художественные создания, значение и поэтическое обаяние которых только возрастали и приобретали в свете открытого закона особенную силу.

В. Я. Пропп был не только «эмпирик-философ», но и художник в науке. Как-то однажды, в порыве откровенности, он признался автору этих строк, что всегда ощущал в себе писателя, хотя и не был им в прямом смысле слова. От настоящего писателя у В. Я. Проппа — бережный интерес к живому творению искусства, понимание его единственности и, одновременно, типичности. Но от художнической позиции у него — и стиль его работ, больших и малых. В. Я. Пропп не просто писал свои статьи, имея целью логически обоснованно, аргументированно и полно выразить желаемое. Он создавал их, придавая своим статьям и книгам композиционную завершенность, он складывал сюжеты, в которых нередко завязка была загадочной, а развязка по-своему эффектной. Иные его статьи напоминают приключенческие или детективные повести: автор задает загадку, а потом ведет читателя по лабиринту к ответу. Иногда трудно сказать, что интереснее — конечный ответ, открывающий еще что-нибудь новое в истории фольклора, или способ его получения. Читатель непосредственно приобщается к исследовательскому анализу, становится соучастником тонкой и сложной лабораторной работы. Как в настоящем детективе, кажется, еще немного — и читатель сам доскажет за автора, сам придет к разгадке тайны. Но — как в лучших детективах — последнее слово остается и здесь за самим автором.

Для молодых ученых, для начинающих филологов труды В. Я. Проппа в этом отношении — превосходная школа.

Статьям В. Я. Проппа свойственна предельная стилистическая простота. Он не ищет сложных конструкций, не боится по многу раз повторять

одни и те же слова или части фраз. При всем том они написаны с подлинным изяществом и в них ощутим внутренний темперамент ученого. В. Я. Пропп — своеобразный полемист. Он не так уж часто оспаривает прямо точки зрения, которых не разделяет. Ему неинтересно во всех деталях и шаг за шагом разбирать чужие концепции; чаще он стремится опровергнуть их, так сказать, позитивно,— противопоставив им обоснованные доказательства своих взглядов.

В книге представлены статьи, писавшиеся В. Я. Проппом на протяжении почти тридцати пяти лет. Естественно, что в некоторых из них можно встретить отражение устарелых взглядов по отдельным вопросам, следы характерных для того или другого периода увлечений и влияний.

Нужно, однако, удивляться тому, как мало такого рода примеров и как немного они значат. Труды В. Я. Проппа в подавляющем своем большинстве выдержали испытание временем. Теоретический их потенциал с годами становится все весомее. Методологическая эффективность их обнаруживается все с большей отчетливостью. Плодотворность поиска ученого сказывается в том, что по пути, им намеченному, идут новые исследователи, обнаруживая неисчерпаемые возможности и открывая новые перспективы. Что же касается конкретных научных результатов, полученных В. Я. Проппом в ходе анализа многочисленных фольклорных памятников, и особенно — выявленных им законов фольклорного художественного сознания,— то они далеко еще не полностью освоены современной наукой.

Увлечение «Морфологией сказки», пережившей в последние годы словно второе рождение, отчасти придало представлениям о Проппе-фольклористе несколько односторонний характер, особенно на Западе. Между тем научная деятельность В. Я. Проппа была исключительно цельной. Если «Морфология сказки» может быть по-настоящему понята лишь в органическом единстве с «Историческими корнями волшебной сказки», то и все его монографические работы и статьи обретают истинный смысл как этапы и конкретные — разных масштабов — реализации большого и единого замысла, осуществлению которого ученый посвятил, в сущности, всю жизнь. В. Я. Пропп сам определил с предельной краткостью границы и характер этого замысла в названии одной из своих статей: «Фольклор и действительность».

Замысел этот — из тех, которым нет видимого завершения, ибо каждый шаг исследователя приводит к новым проблемам и порождает новые вопросы.

В. Я. Пропп как ученый прожил счастливую жизнь: он шел путем, который не только приносил ему и науке счастливые находки и ответы на многие важные вопросы, но и за каждым новым поворотом открывал все новые неизведанные горизонты.

Предлагаемая книга отражает и эти находки и вехи на пути ученого.

Б. Н. Путилов

СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРА

1. Социальная природа фольклора. В наше время проблемы фольклора становятся все более и более актуальными. Ни одна гуманитарная наука — ни этнография, ни история, ни лингвистика, ни история литературы не могут обходиться без фольклорных материалов и изысканий. Мы понемногу начинаем сознавать, что разгадка многих и очень разнообразных явлений духовной культуры кроется в фольклоре. Между тем сама фольклористика до сих пор не определила себя, своих задач, специфики своего материала и собственной специфики как науки. Правда, в нашей науке имеется ряд работ общетеоретического характера. Однако жизнь идет вперед такими быстрыми темпами, что положения, выдвинутые в этих работах, уже не удовлетворяют, не отвечают той чрезвычайно сложной картине, которая постепенно вскрылась перед нами в результате упорного исследовательского труда. Определить предмет и сущность нашей науки, установить ее место среди других смежных наук, определить специфику ее материала стало делом насущной необходимости. От правильного понимания сущности и задачи науки зависит и правильность методов, а следовательно, и выводов. Постановка общетеоретических вопросов имеет не только общепознавательное, философское значение, но и помогает конкретному разрешению стоящих перед нами исследовательских задач.

В Западной Европе также нет недостатка в общетеоретических работах. Однако эти работы в целом удовлетворяют нас еще меньше, чем ранние советские работы. Фольклористика есть наука идеологическая. Методы и установки ее определяются мировоззрением эпохи и отражают его. С падением мировоззрения падают принципы созданной им науки. Мы не можем руководствоваться научными взглядами, созданными романтизмом или просвещением или любым другим направлением. Наша задача — создать науку из мировоззрения нашей эпохи и нашей страны.

Что понимается под «фольклором» в новейшей западноевропейской науке? Чтобы ответить на этот вопрос, достаточно раскрыть любую монографию под соответствующим заглавием. Так, если взять книгу известного немецкого фольклориста Иона Мейера «Deutsche Volkskunde» (1921, «Немецкий фольклор»), то мы увидим там следующие разделы: деревня, постройки, дворы; растения; обычаи; суеверия; язык; предания; сказки; народные песни; библиография.

Такая картина типична для всей западноевропейской науки, преимущественно немецкой и французской, и в меньшей мере — для английской и американской. Такую же картину, но с большей специализацией, дают журналы. Здесь, например, изучаются мельчайшие детали построек, наличники, ставни, князьки, устройство печей, утварь, предметы обихода, сосуды, люльки, прялки, костюмы, головные уборы и т. д. и т. д. Наряду с этим изучаются обрядовая жизнь, свадьба, праздники, а также вся область поэтического творчества: сказки, легенды, песни, предания, поговорки и т. д.

Такая картина не случайна. Она отражает определенное понимание наукой своих задач. Предпосылки или положения, на которых строится эта наука, могут быть сведены к следующим:

1) изучается культура одного слоя населения, а именно — крестьянства;

2) предметом науки является одновременно материальная и духовная культура;

3) предметом науки служит крестьянство только одного народа, а именно в большинстве случаев своего собственного, того, к которому принадлежит сам исследователь.

Ни одно из этих положений не может быть принято нами. Наша наука целиком строится на иных основах.

Мы, во-первых, разделяем область материального и духовного творчества и делаем их предметом разных, хотя и родственных, смежных, взаимно связанных и зависимых друг от друга наук. Взгляд, что материальное и духовное творчество крестьянства могут изучаться одной наукой, есть по существу барский взгляд. Для культуры господствующих классов это не делается. История техники и архитектуры, с одной стороны, и история литературы или музыки и т. д. — с другой, представляют собой разные науки, потому что тут высшие слои общества. Наоборот, поскольку дело касается крестьянства, устройство старинных печей и ритмика лирических песен могут изучаться одной и той же наукой. Мы прекрасно знаем, что между материальной и духовной культурой существует самая тесная связь, и тем не менее мы разделяем

область материального и духовного творчества точно так же, как это делается для культуры высших классов. Под фольклором понимается только духовное творчество, и даже у́же, только словесное, поэтическое творчество. Поскольку поэтическое творчество фактически почти всегда связано с музыкой, можно говорить о музыкальном фольклоре и выделить его как особую фольклорную дисциплину.

Такое понимание фольклора издавна свойственно русской науке. Таким образом, то, что у нас называется фольклором, на Западе совсем не называется фольклором. Фольклором мы называем то, что на Западе называется traditions populaires, tradizioni populari, Volksdichtung и др. и что там не является предметом самостоятельной науки. Наоборот, то, что на Западе называют фольклором, мы не считаем наукой, а в лучшем случае признаем это научно-популярным родиноведением.

Но чье же поэтическое творчество изучается? Как мы видим, на Западе изучается крестьянское творчество. К этому нужно прибавить, что изучается современное крестьянство, но лишь постольку, поскольку эта современность сохранила прошлое. Предметом ее является «живая старина» — установка, которая и у нас держалась довольно долго.

Такая точка зрения для нас неприемлема потому, что всякое явление мы изучаем как процесс в его движении. Фольклор имелся раньше, чем на исторической арене вообще появилось крестьянство. Подходя к делу исторически, мы должны будем сказать, что для доклассовых народов фольклором мы назовем творчество всей совокупности этих народов. Все поэтическое творчество первобытных народов целиком является фольклором и служит предметом фольклористики. Для народов, достигших ступени классового развития, фольклором мы будем называть творчество всех слоев населения, кроме господствующего, творчество которого относится к литературе. Прежде всего сюда относится творчество угнетенных классов, как крестьян и рабочих, но также и промежуточных слоев, тяготеющих к социальным низам. Так, можно еще говорить о мещанском фольклоре, но говорить, например, о фольклоре дворянском уже невозможно.

Наконец, мы видим, что на Западе под фольклором понимается крестьянская культура одного народа, а именно в большинстве случаев своего. Принцип отбора здесь количественный и национальный. Культура одного народа служит предметом одной науки, фольклора, Volkskunde. Культура всех других народов, в том числе и первобытных, — предмет уже другой науки, называемой очень различно: антрополо-

гией, этнографией, этнологией, народоведением — Völkerkunde. Четкой терминологии нет.

Хотя мы вполне признаем возможность научного изучения национальных культур, тем не менее такой принцип для нас совершенно неприемлем, и его легко довести до абсурда. Действительно: если, предположим, французский ученый изучает французские песни, то это — фольклор. Если же этот ученый будет изучать, например, албанские песни, то это уже этнография. Такому пониманию мы должны четко противопоставить свою точку зрения: наука о фольклоре охватывает творчество всех народов, кем бы они ни изучались. Фольклор есть явление интернациональное.

Все изложенное позволяет нам суммировать наши положения и сказать: под фольклором понимается творчество социальных низов всех народов, на какой бы ступени развития они ни находились. Для доклассовых народов под фольклором понимается творчество совокупности этих народов.

Здесь естественно возникает вопрос: что такое фольклор в бесклассовом обществе, в условиях нашей социалистической действительности?

Казалось бы, что как явление классовое он должен был бы отмереть. Однако ведь и литература — классовое явление, но она не отмирает. При социализме фольклор теряет свои специфические черты как творчество социальных низов, так как у нас нет ни верхов, ни низов, есть только народ. Поэтому фольклор в нашем обществе становится народным достоянием в полном смысле этого слова. Отмирает то, что несозвучно народу в новой социальной обстановке. Остальное подвергается глубоким качественным изменениям, приближаясь к литературе. Каковы эти изменения — это еще должно показать исследование, но ясно, что фольклор эпохи капитализма и эпохи социализма не может быть одинаковым.

2. Фольклор и литература. Всем изложенным определяется только одна сторона дела: этим определяется социальная природа фольклора, но этим еще ничего не сказано о всех других признаках его.

Указанных выше признаков явно еще недостаточно, чтобы выделить фольклор в особый вид творчества, а фольклористику — в особую науку. Но ими определяется ряд других признаков, уже специфически фольклорных по существу.

Прежде всего установим, что фольклор есть продукт особого вида поэтического творчества. Но поэтическим творчеством является также и литература. И действительно, между фольклором и литературой, между фольклористикой и литературоведением существует самая тесная связь.

Литература и фольклор прежде всего частично совпадают по своим поэтическим родам и жанрам. Есть, правда, жанры, которые специфичны только для литературы и невозможны в фольклоре (например, роман) и, наоборот: есть жанры, специфические для фольклора и невозможные в литературе (например, заговор). Тем не менее самый факт наличия жанров, возможности классификации здесь и там по жанрам, есть факт, относящийся к области поэтики. Отсюда общность некоторых задач и приемов изучения литературоведения и фольклористики.

Одна из задач фольклористики есть задача выделения и изучения категории жанра и каждого жанра в отдельности, и задача эта — литературоведческая.

Одна из важнейших и труднейших задач фольклористики это — исследование внутренней структуры произведений, короче говоря,— изучение композиции, строя. Сказка, эпос, загадки, песни, заговоры — все это имеет еще мало исследованные законы сложения, строения. В области эпических жанров сюда относится изучение завязки, хода действия, развязки, или, иначе, законов строения сюжета. Исследование показывает, что фольклорные и литературные произведения строятся различно, что фольклор имеет свои специфические структурные законы. Объяснить эту специфическую закономерность литературоведение не в силах, но установить ее можно только приемами литературного анализа.

К этой же области относится изучение средств поэтического языка и стиля. Изучение средств поэтического языка — чисто литературоведческая задача. Здесь опять окажется, что фольклор обладает специфическими для него средствами (параллелизмы, повторения и т. д.) или что обычные средства поэтического языка (сравнения, метафоры, эпитеты) наполняются совершенно иным содержанием, чем в литературе. Установить это можно только путем литературного анализа.

Короче говоря, фольклор обладает совершенно особой, специфической для него поэтикой, отличной от поэтики литературных произведений. Изучение этой поэтики вскроет необычайные художественные красоты, заложенные в фольклоре.

Таким образом, мы видим, что между фольклором и литературой не только существует тесная связь, но что фольклор, как таковой, есть явление литературного порядка. Он — один из видов поэтического творчества.

Фольклористика в изучении этой стороны фольклора, в своих описательных элементах — наука литературоведческая. Связь между этими науками настолько тесна, что между

фольклором и литературой и соответствующими науками у нас часто ставится знак равенства; метод изучения литературы целиком переносится на изучение фольклора, и этим дело ограничивается. Однако литературный анализ может, как мы видим, только у с т а н о в и т ь явление и закономерность фольклорной поэтики, но он не в силах их о б ъ я с н и т ь.

Чтобы оградить себя от подобной ошибки, мы должны установить не только с х о д с т в о между литературой и фольклором, их родство и до некоторой степени единосущие, но и установить специфическую между ними разницу, определить их о т л и ч и е. Действительно, фольклор обладает рядом специфических черт, настолько сильно отличающих его от литературы, что методов литературного исследования недостаточно для разрешения всех связанных с фольклором проблем.

Одно из важнейших отличий состоит в том, что литературные произведения всегда и непременно имеют автора. Фольклорные произведения же могут не иметь автора, и в этом — одна из специфических особенностей фольклора.

Вопрос должен быть поставлен со всей возможной четкостью и ясностью. Или мы признаем наличие н а р о д н о г о т в о р ч е с т в а как такового, как явления общественной и культурной исторической жизни народов, или мы его не признаем, утверждаем, что оно есть поэтическая или научная фикция и что существует только творчество отдельных индивидов или групп.

Мы стоим на точке зрения, что народное творчество не есть фикция, а существует именно как таковое, и что изучение его и есть основная задача фольклористики как науки. В этом отношении мы солидаризирусмся с нашими старыми учеными, как Ф. Буслаев или О. Миллер. То, что старая наука ощущала инстинктивно, выражала еще наивно, неумело, и не столько научно, сколько эмоционально, то сейчас должно быть очищено от романтических ошибок и поднято на надлежащую высоту современной науки с ее продуманными методами и точными приемами.

Воспитанные в школе литературоведческих традиций, мы часто еще не можем себе представить, чтобы поэтическое произведение могло возникнуть иначе, чем возникает литературное произведение при индивидуальном творчестве. Нам все кажется, что кто-то его должен был сочинить или сложить первый. Между тем возможны совершенно иные способы возникновения поэтических произведений, и изучение их составляет одну из основных и весьма сложных проблем

фольклористики. Здесь нет возможности входить во всю ширину этой проблемы. Достаточно указать здесь только на то, что генетически фольклор должен быть сближаем не с литературой, а с языком, который также никем не выдуман и не имеет ни автора, ни авторов. Он возникает и изменяется совершенно закономерно и независимо от воли людей, везде там, где для этого в историческом развитии народов создались соответствующие условия. Явление всемирного сходства не представляет для нас проблемы. Для нас было бы необъяснимым отсутствие такого сходства. Сходство указывает на закономерность, причем сходство фольклорных произведений есть только частный случай исторической закономерности, ведущей от одинаковых форм производства материальной культуры к одинаковым или сходным социальным институтам, к сходным орудиям производства, а в области идеологии — к сходству форм и категорий мышления, религиозных представлений, обрядовой жизни, языков и фольклора. Все это живет, взаимообусловливается, меняется, растет и отмирает.

Возвращаясь же к вопросу о том, как же эмпирически представить себе возникновение фольклорных произведений, здесь достаточно будет указать хотя бы на то, что фольклор первоначально может составлять интегрирующую часть обряда. С вырождением или падением обряда фольклор открепляется от него и начинает жить самостоятельной жизнью. Это только иллюстрация к общему положению. Доказательство может быть дано только путем конкретных исследований. Но обрядовое происхождение фольклора было ясно, например, уже А. Н. Веселовскому в последние годы его жизни.

Приведенное здесь отличие настолько принципиально, что оно одно уже заставляет выделить фольклор в особый вид творчества, а фольклористику — в особую науку. Историк литературы, желая изучить происхождение произведения, ищет его автора. Фольклорист при помощи широкого сравнительного материала устанавливает условия, создавшие сюжет. Но данным отличием не ограничивается разница между литературой и фольклором. Они отличаются не только своим происхождением, но и формами своего существования, своего бытования.

Давно известно, что литература распространяется письменным путем, фольклор — устным. Эта разница до сих пор считается разницей чисто технического порядка. Между тем разница эта затрагивает самую суть дела. Она знаменует глубоко различную жизнь этих двух видов поэтического творчества. Литературное произведение, раз возникнув, уже не меняется. Оно функционирует при наличии двух величин:

это — автор, создатель произведения, и читатель. Посредствующим звеном между ними является книга, рукопись или исполнение. Если литературное произведение неизменно, то читатель, наоборот, всегда меняется. Аристотеля читали древние греки, арабы, гуманисты, читаем его и мы, но все читают и понимают его по-разному. Истинный читатель всегда читает творчески. Литературное произведение может его радовать, восхищать или возмущать. Он часто хотел бы вмешаться в судьбу героев, наградить или наказать их, изменить их трагическую судьбу на счастливую, а торжествующего злодея предать казни. Но читатель, как бы глубоко он ни был взволнован литературным произведением, не в силах и не вправе внести в него никаких изменений в угоду своим личным вкусам или взглядам своей эпохи.

Как в этом отношении обстоит с фольклором? Фольклор также существует при наличии двух величин, но величин, отличных от того, что мы имеем в литературе. Это исполнитель и слушатель, непосредственно, вернее — неопосредствованно противопоставленные друг другу.

Остановим наше внимание сперва на исполнителе. Как правило, он исполняет произведение, не созданное им лично, а слышанное им раньше. В таком случае исполнитель никак не может быть сопоставлен с поэтом, читающим свое произведение. Но он и не рецитатор чужих произведений, не декламатор, в точности передающий чужое произведение. Это — специфическая для фольклора фигура, полная глубочайшего для нас интереса и требующая самого пристального исторического изучения от первобытного хора до сказительницы Крюковой и других. Исполнитель не повторяет буква в букву того, что он слышал, а вносит в слышанное им свои изменения. Пусть эти изменения будут иногда совсем незначительными (но они могут быть и очень большими), пусть изменения, происходящие с фольклорными текстами, иной раз совершаются с медленностью геологических процессов, важен самый факт изменяемости фольклорных произведений сравнительно с неизменяемостью произведений литературных.

Если читатель литературного произведения есть как бы лишенный всяких полномочий бессильный цензор и критик, то всякий слушатель фольклора есть потенциальный будущий исполнитель, который в свою очередь — сознательно или бессознательно — внесет в произведение новые изменения. Эти изменения совершаются не случайно, а по известным законам. Отброшено будет все, что несозвучно эпохе, строю, новым настроениям, новым вкусам, новой идеологии. Эти новые вку-

сы скажутся не только в том, что́ будет отброшено, но и в том, что́ будет переработано и добавлено. Немалую (хотя и не решающую) роль играет личность сказителя, его индивидуальные вкусы, взгляды на жизнь, таланты, творческие способности. Таким образом, фольклорное произведение живет в постоянном движении и изменении. Поэтому оно не может быть изучено полностью, если оно записано только один раз. Оно должно быть записано максимальное количество раз. Каждую такую запись мы называем вариантом, и эти варианты представляют собою совершенно иное явление, чем, например, редакции литературного произведения, созданные одним и тем же лицом.

Таким образом, фольклорные произведения обращаются, все время изменяясь, и это обращение и изменяемость есть один из специфических признаков фольклора.

Но в орбиту этого фольклорного обращения могут быть втянуты и литературные произведения. Рассказывается, как сказка, «Принц и нищий» Марка Твэна, поется «Парус» Лермонтова, «Соловей» Дельвига и т. д. и т. д.

Как же мы будем квалифицировать этот случай? Что мы в данном случае имеем — фольклор или литературу? Ответ нам кажется довольно простым. Если, например, наизусть рассказывается без всяких изменений против оригинала лубочная книга, или житие и т. д., или точно по Пушкину поется «Черная шаль» или из «Коробейников» Некрасова, то этот случай принципиально мало чем отличается от исполнения с эстрады или где бы то ни было. Но как только подобные песни начинают изменяться, петься по-разному, создавать варианты, они уже становятся фольклором, и процесс их изменения подлежит изучению фольклориста.

Явно, однако, здесь и другое. Между фольклором первого рода, часто ведущим свое существование от доисторических времен и имеющим варианты в международном масштабе, и стихотворениями поэтов, вольно исполняемыми и передаваемыми далее со слуха, имеется существенная разница. В первом случае мы имеем чистый фольклор, т. е. фольклор как по происхождению, так и по курсированию, обращению. Во втором случае мы имеем фольклор литературного происхождения, включающий только один из признаков его, а именно фольклор только по курсированию, но литературу по происхождению.

Эту разницу всегда следует иметь в виду при изучении фольклора. Песня, которую мы считаем чисто фольклорной, на поверку по происхождению может оказаться авторской, литературной. Так, такие, казалось бы, чисто фольклорные,

всем известные песни, как «Дубинушка» или «Из-за острова на стрежень», принадлежат малоизвестным поэтам, одна — Трефолеву, другая — Садовникову. Таких примеров можно привести множество, и изучение этих литературно-фольклорных связей представляет собою одну из интереснейших задач как истории литературы, так и фольклористики. В более широком аспекте это вопрос о книжных источниках фольклора вообще.

Но этот случай возвращает нас к вышезатронутому вопросу об авторстве в фольклоре. Мы взяли только два крайних случая. Первый — фольклор, индивидуально никем не созданный, возникший еще в доисторическое время в системе какого-либо обряда или иначе и доживший в устной передаче до наших дней. Второй случай — явно индивидуальное произведение новейшего времени, обращающееся как фольклор. Между этими двумя крайними точками на протяжении развития как фольклора, так и литературы возможны все формы перехода, которые здесь невозможно ни предусмотреть, ни разобрать. Это вопрос уже конкретного рассмотрения в каждом случае отдельно.

Для всякого современного фольклориста очевидно, что подобного рода вопросы решаются, однако, не описательно, статарно, а в их развитии. Генетическое изучение фольклора есть только часть исторического изучения его, а это приводит нас уже к другому вопросу, к вопросу о фольклоре как явлении уже не только литературного, но и исторического порядка, и о фольклористике как исторической, а не только литературоведческой дисциплине.

3. Фольклористика и этнография. В наше время все гуманитарные науки могут быть только историческими. Всякое явление мы рассматриваем в его движении, начиная от его зарождения, прослеживая его развитие, расцвет и, может быть, вырождение, падение, исчезновение. Это, однако, не означает, что мы стоим на эволюционной точке зрения. Эволюционистская наука, установив и проследив факт развития, этим и ограничивается. Подлинно-историческая наука требует не только установления самого факта развития, но и его объяснения. Поэтическое творчество есть явление надстроечного порядка. Объяснить — означает возвести явление к создавшим его причинам, а причины эти лежат в области хозяйственной и социальной жизни народов.

Наука, изучающая наиболее ранние формы материальной жизни и социальной организации народов, есть этнография. Поэтому историческая фольклористика, изучающая зарождение явлений, их первое звено, опирается на этнографию. Та-

кое изучение есть первое звено подлинно-исторического изучения. Поэтому между фольклористикой и этнографией существует самая тесная связь. Вне этнографии не может быть материалистического изучения фольклора.

Мы в точности еще не знаем, что именно и в каком объеме зарождается еще в первобытном обществе. Во всяком случае сказка, эпос, обрядовая поэзия, заговоры, загадки как жанры не могут быть объяснены без привлечения этнографических данных. И не только жанры, но и многие мотивы (например, мотив волшебного помощника, брака с животным, тридесятого царства и т. д.) находят свое объяснение в представлениях и религиозно-магической практике на разных ступенях развития человеческого общества. Привлечение этнографических материалов важно, однако, не только для генетического изучения в узком смысле слова, но и для изучения первоначального развития, ибо от форм материальной и социальной жизни зависит не только происхождение жанров, сюжетов и мотивов, но и их дальнейшая жизнь и изменяемость.

Осуществление этого принципа интересно и плодотворно только тогда, если оно приводится во всю ширь материала с проникновением в мельчайшие детали как фольклора, так и этнографических материалов. Недостаточно сказать, что мотив благородных животных — тотемического происхождения, что «Эдда» создалась на стадии разложения родового строя и т. д. Это должно быть показано так, чтобы в этом не оставалось никаких сомнений, т. е. на очень широком конкретном сравнительном материале. Так, например, чтобы изучить женитьбу героя (а сватовство — один из самых распространенных мотивов мифа, сказки и эпоса), необходимо изучение форм брака, имевшихся на различных стадиях развития человеческого общества. Мало того: нам необходимо знание, и притом по возможности детальное знание, брачных обрядов и обычаев. Мы, например, в точности хотим и должны знать, на каких стадиях развития и у каких народов жених подвергается испытанию и каков характер этого испытания. Только тогда мы поймем надлежащим образом соответствующие явления в фольклоре.

Однако в осуществлении этих принципов легко впасть в ошибку, полагая, будто фольклор непосредственно отражает социальные или бытовые, или иные отношения. Фольклор, в особенности на ранних ступенях своего развития,— не бытописание. Дело чрезвычайно усложняется и затрудняется тем, что действительность передается не прямо, а сквозь призму известного мышления, и это мышление настолько от-

лично от нашего, что многие явления фольклора бывает очень трудно сопоставить с чем бы то ни было. В системе этого мышления еще не существует причинно-следственных связей, здесь господствуют иные формы связи, а какие — мы часто еще не знаем. Нет еще обобщений, нет абстракций, понятий, процессу обобщения здесь соответствуют какие-то иные, еще мало исследованные операции мышления. Пространство и время воспринимаются иначе, чем воспринимаем их мы. Категории единства и множества, качества субъекта и объекта (отождествление себя с животными) играют совсем иную роль, чем они играют у нас, в нашем мышлении. За реальное признается то, что мы никогда не признаем за реальное, и наоборот. Первобытный человек видит мир вещей иначе, чем мы, и на разных ступенях развития видит его по-разному. Поэтому мы иногда тщетно за фольклорной реальностью будем искать реальность бытовую.

В фольклоре поступают так, а не иначе, не потому, что так было в действительности, а потому, что это так представлялось по законам первобытного мышления. А следовательно, это мышление и вся система первобытного мировоззрения должны быть изучены. Иначе ни композиция, ни сюжеты, ни отдельные мотивы не смогут быть поняты, или мы рискуем впасть либо в своего рода наивный реализм, либо будем воспринимать явления фольклора как гротеск, экзотику, вольную игру необузданной фантазии.

Здесь нет необходимости говорить о том, что одним из проявлений этого мышления являются и религиозные представления, которые имеют с фольклором самую тесную связь.

Здесь важны не только религиозные представления, мыслительные образы, но важна религиозно-магическая практика, вся совокупность обрядовых и иных действий, которыми первобытный человек думает воздействовать на природу и защитить себя от нее. Фольклор здесь сам окажется входящим в систему религиозно-обрядовой практики.

Из всего сказанного, между прочим, видно, что текстуальное изучение фольклора, т. е. изучение только текстов, взятых вне связи с хозяйственной, общественной и идеологической жизнью народов,— порочный прием. Между тем на Западе большей частью издаются сборники только текстов; научный аппарат подобных сборников состоит из указателей мотивов, сюжетов, иногда — вариантов к ним, но без всяких данных о народе, у которого он собран, о формах бытования и функции фольклора, о конкретных условиях исполнения и записи. Всех приведенных соображений достаточно, чтобы увидеть, насколько тесна связь между фольклором и этно-

графией. Этнография для нас особенно важна при изучении генезиса фольклорных явлений. Здесь этнография составляет базу изучения фольклора, и без этой базы изучение фольклора виснет в воздухе.

4. Фольклористика как дисциплина историческая. Совершенно очевидно, однако, что изучение фольклора не может ограничиться генетическими изысканиями и что далеко не все в фольклоре восходит к первобытности или объясняется ею. Новообразования имеют место на протяжении всего исторического развития народов. Фольклор есть явление исторического порядка, и фольклористика есть историческая дисциплина. Этнографическое изучение есть как бы первая ступень такого исторического изучения.

Задача исторического изучения состоит в том, чтобы показать, во-первых, чтó в новых исторических условиях происходит со старым фольклором, и, во-вторых, изучить появление новых образований.

Здесь, конечно, невозможно установить все процессы, совершающиеся в фольклоре при переходе на новые формы общественного строя или даже при развитии внутри данного строя. Процессы эти всюду совершаются с удивительной одинаковостью. Один из них состоит в том, что унаследованный фольклор вступает в противоречие со старым, создавшим его общественным строем, отрицает его. Он отрицает его, конечно, не непосредственно, а отрицает созданные им образы, обращая их в противоположность или придавая им обратную, осуждающую, отрицательную окраску. Некогда святое превращается во враждебное, великое — во вредное, злое или в чудовищное. Но вместе с тем старое иногда при этом сохраняется без всяких особых изменений, мирно уживаясь с новыми образами и отношениями. Так фольклор вступает в противоречие с самим собой, и таких противоречий в фольклоре всегда очень много. Таким образом фольклорные образования создаются не как непосредственное отражение быта (это сравнительно более редкий случай), а из противоречий, из столкновений двух эпох или двух укладов и их идеологии.

Но старое и новое могут находиться не только в состоянии неслаженных противоречий, но вступить в гибридные соединения. Такими гибридными соединениями наполнены и фольклор и религиозные представления. Дракон, змей есть соединение из червя, птицы и других животных. Марр показал, как с приручением коня на него переходит культовая роль птицы. Конь становится крылатым. Отсюда становятся понятными и летучие корабли, и крылатые колесницы, и т. д. Изучение

культовой роли огня покажет, почему конь вступает в соединение с огнем, становясь огненным конем, и как создается представление об огненной колеснице и т. д. Такие гибридные соединения возможны не только в области зрительных образов, они глубоко скрыты в области самых разнообразных представлений и отношений. Путем переноса нового на старое могут создаваться целые сюжеты. Так можно показать, что сюжет о герое, убивающем своего отца и вступающем в брак с матерью, т. е. сюжет «Эдипа», создался в результате переноса враждебных отношений к жениху дочери, зятю-наследнику, на наследника-сына, а роли дочери царя, как передатчицы престола через брак, на вдову царя. Такое образование не случайно и не единично, оно в природе фольклора.

Наконец, старое просто переосмысляется, причем видов переосмысления чрезвычайно много. Переосмысление состоит в изменении старого соответственно новой жизни, новым представлениям, новым формам сознания. Строго говоря, превращение в свою противоположность есть только один из видов переосмысления. Изучение переосмыслений — не всегда легкая задача, так как изменения могут доходить до неузнаваемости, и раскрытие первоначальных форм возможно бывает только при наличии очень большого сравнительного материала по разным народам и ступеням их развития.

Такое изучение мы называем стадиальным изучением. Располагая материал по стадиям развития народов, понимая под «стадией» степень культуры, определяемую по совокупности признаков материальной, социальной и духовной культуры, мы должны будем получить «историческую поэтику» в подлинном смысле этого слова, ту историческую поэтику, фундамент которой заложен Веселовским.

Путь, указываемый здесь, есть исторический путь, ведущий изучение снизу вверх, от старого к новому. Надо сказать, что этнография и история нам пока еще недостаточно помогают в этом отношении. У нас нет четкой периодизации стадий развития. Схема Моргана, подкрепленная Энгельсом, никем до сих пор не разработана на широком материале, не развита, не доведена до конца.

Наряду с таким изучением снизу вверх, в нашей науке принят обратный путь сверху вниз, т. е. реконструкция ранних «мифологических» основ путем анализа поздних материалов. Такое палеонтологическое изучение, показанное Марром для языка, принципиально правильно и вполне возможно и для фольклора. Но путь этот более рискован и труден. Необходим и неизбежен он там, где для ранних стадий нет непосредственно никаких материалов. Может оказаться, что фольклор

для некоторых народов окажется драгоценным историческим источником, по которому этнограф реконструирует и социальный строй и представления народа. Фольклор, требующий исторического изучения, может таким образом сам оказаться драгоценным историко-этнографическим источником.

Очерченный здесь путь изучения представляет собою завоевание нашей науки. На Западе до сих пор господствует принцип не стадиального, а простого хронологического изучения. Античный материал будет там всегда считаться древнее материала, записанного в наши дни. Между тем, с точки зрения стадиальной, античный материал может отражать сравнительно позднюю стадию земледельческого государства, а современный текст — гораздо более ранние тотемические отношения.

Очевидно, что каждая стадия должна иметь свой общественный строй, свою идеологию, свое художественное творчество. Но дело в том, что фольклор, равно как и другие явления духовной культуры, не сразу регистрирует происшедшую перемену и надолго в новых условиях сохраняет старые формы. Так как всякий народ всегда проходит несколько стадий своего развития, и все они находят свое отражение в фольклоре, оседают в нем, фольклор всякого народа всегда полистадиален, и это одно из характерных для него явлений. Задача науки состоит в том, чтобы этот сложный конгломерат расслоить, а тем самым его распознать и объяснить.

Процесс переработки старого в новое есть основной творческий процесс в фольклоре, прослеживаемый вплоть до наших дней. Говорить так — отнюдь не означает принижать творческое начало в фольклоре. Понятие «творчества» вовсе не означает создание абсолютно нового. Новое закономерно вырастает из старого. Фольклор творчески активен по самой своей природе и сущности, но творчество осуществляется на основе каких-то законов, а не произвольно, и задача науки и состоит в выяснении этих законов.

Что происходит у народов, фольклор которых записан в наше время, у народов самых разнообразных стадий развития и живущих в самых различных условиях природы, мы знаем. Но есть стадии, которые сейчас не представлены никакими живыми народами, стадии, безвозвратно отошедшие в прошлое, и о фольклоре которых мы поэтому непосредственно ничего не знаем. Это — стадия раннего рабовладельческого земледельческого государства, разного типа и разных природных и исторических условий, каковыми в древности были восточные государства, Египет, Греция, Рим. Фольклорист, исторически изучающий любой материал, будь ли то жанр, сю-

жет, мотив или что-либо другое, здесь видит себя охваченным туманностью, ибо очевидно, что фольклора в те времена никто не записывал. Это ощущается тем более болезненно, что эта стадия впервые дает право говорить об образовании классов; это — стадия развития земледелия и земледельческих культов, стадия формирования нового сознания. Очевидно, что и с фольклором должны были происходить глубокие изменения, о которых непосредственно мы ничего не знаем.

Однако там, где нет прямых источников, есть источники косвенные, которые до некоторой степени и иногда пока еще гипотетически позволяют заполнить эту лакуну. Когда социальная дифференциация приводит к образованию классов, творчество точно так же дифференцируется. С возникновением письма у господствующих классов возникает новое образование, а именно письменность, художественная литература, т. е. фиксация слова через его запись. Мы знаем теперь, что эта ранняя, первая литература сплошь или почти сплошь есть фольклор. Начало литературы есть занесенный на письмена фольклор, а следовательно, положение для исследователя уже не безнадежное. Это значит, что изучение древних литератур, как египетской «Книги мертвых», мифа о Гильгамеше, мифов древней Греции, античной трагедии и комедии и т. д. для фольклориста обязательно. Правда, это не просто фольклор, а фольклор в отражениях и преломлениях. Если мы сумели внести поправку на жреческую идеологию, на новое государственное и классовое сознание, на специфичность новых литературных форм, вырабатываемых и создаваемых этим сознанием, мы сумеем увидеть за этой пестрой картиной ее фольклорную основу.

Здесь фольклорист и литературовед встретятся в своих устремлениях. То, что происходит с фольклором и литературой на этой стадии развития, полно величайшего значения для понимания истории духовной культуры вообще. Фольклор — это лоно литературы, она рождается из фольклора. Фольклор представляет собою доисторию литературы. Вся литература народов данной стадии может и должна изучаться на базе фольклора. Таким образом процесс передачи в основном идет снизу вверх; он прослеживается и на феодализме во всех его разновидностях, он ясен в фольклоре и литературе монгольских народов, он становится ясным и для европейского средневековья. Уже в иных формах мы видим использование фольклорных источников в литературе конца XVIII и всего XIX в., есть оно и в наши дни. В данной статье нет необходимости показывать это на примерах, это — дело специальных разысканий.

Процесс этот закономерен и исторически обусловлен. Поэтому всякие попытки утверждать обратное явление, изображать фольклор как «опустившееся культурное достояние» (т. е. опустившееся от социальных верхов) — не научны. Такие утверждения обычно основываются на том, что в народе поются песни, созданные в господствующем слое. Действительно, такие песни поются. Но возводить это частное явление в общий принцип есть глубочайшая ошибка, свойственная чуждым и враждебным нам системам мировоззрения.

Литература, родившаяся из фольклора, скоро покидает вскормившую ее мать. Литература есть продукт иной формы сознания, которое условно можно назвать индивидуальным сознанием. Это не значит, что она осуществляется через индивид, оторванный от среды; это, наоборот, означает, что индивид представляет эту среду и свой народ, но представляет его в своем индивидуальном, неповторяемом личном творчестве.

С другой стороны, в социальных низах продолжается творчество на старых основаниях, иногда во взаимоотношениях с творчеством господствующего класса. Оно передается из уст в уста, и специфические его признаки мы уже привели выше. Здесь только нужно добавить, что оно (у нас — вплоть до Октябрьской революции, а на Западе — по сегодняшний день) определяется иными формами сознания, чем творчество высших классов. Если старая наука называла это творчество «бессознательным» или «безличным», то термины эти могут быть не очень точны и не исчерпывают сути дела, но они отражают какую-то мысль, которая сама по себе верна. Достаточно сказать, что Маркс даже греческую мифологию характеризовал как «природу и общественные формы, уже получившие бессознательную художественную обработку в народной фантазии» (разрядка наша). Если Маркс не боится этого слова, то и нам незачем его избегать. Наше дело развить и уточнить, что под этим кроется, но обойти этой проблемы специфики народного творчества, как акта еще мало изученных форм сознания, нам нельзя.

Как всякое подлинное искусство, фольклор обладает не только художественным совершенством, но и глубоким идейным содержанием. Раскрытие этого идейного содержания — одна из задач фольклористики. Старая наука в лице Буслаева и его последователей опять была права, когда видела в нем выражение нравственных устоев народа, хотя, может быть, видела эти устои и идеалы не там, где сейчас видим их мы. Идейно-эмоциональное содержание русского фольклора вкратце может быть сведено не к понятию добра, а к катего-

рии силы духа. Это та самая сила духа, которая приводит наш народ к победе. Изучение русского фольклора показывает, что русское народное творчество в сильнейшей степени насыщено историческим самосознанием. Это видно и на героическом эпосе, и на исторических песнях, позднее на песнях времен гражданской и Отечественной войн. Народ с такой интенсивностью исторического сознания и с таким пониманием своих исторических задач никогда не может быть побежден.

3 Зак. 80

ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ

В любой науке классификация является основой или предпосылкой, из которой исходят при изучении материала по существу. Однако сама она есть результат очень длительного и детализированного предварительного исследования. Определить предмет изучения очень часто означает правильно отнести его к определенному классу, виду, разновидности. В фольклористике до настоящего времени еще не проделана предварительная кропотливая работа в этом направлении. Лишь одному жанру было уделено большое внимание, а именно — жанру сказаний, преданий (Sage). В Международном обществе по изучению повествовательного фольклора — International Society for Folk-narrative Research возникла Sagen-Kommission, которая 14—16 октября 1963 г. собралась в Будапеште на специальное совещание, где был прослушан ряд важных и содержательных докладов. Кроме уже имеющихся печатных опытов каталогизации было предложено еще несколько проектов, основанных в ряде случаев на огромном количестве проработанных произведений. В данной статье используются материалы этого конгресса.

Прежде чем приступить к классификации отдельных жанров, следует договориться об общих принципах классификации фольклора вообще. Классификации могут иметь значение прикладное и собственно научно-познавательное. Прикладные классификации вырабатываются чисто эмпирически, ощупью и могут оказаться полезными, несмотря на некоторые логические или иные ошибки, только до тех пор, пока не выработаны принципы научной классификации. В классификациях нуждаются библиотеки, архивы, составители библиографий, собиратели и издатели фольклора. Каждый, кто издает сборники или подготавливает к сдаче свои экспедиционные записи, прежде всего систематизирует их. К таким классификациям нельзя предъявлять очень строгие требования. В том случае, если классификация отвечает непосредственным це-

лям организации данного материала, ее можно считать удовлетворительной. Если в библиографическом справочнике нет научной системы, но он построен так, что в нем безошибочно и без особого труда можно найти все нужное,— цель систематизации будет в известной мере достигнута. Примеры таких небезупречных эмпирических классификаций, полезных в качестве научно-технических вспомогательных средств, общеизвестны.

Но дело меняется, как только мы переходим к вопросам научной классификации. Это прежде всего относится к составлению всякого рода указателей, а также к каталогизированию фольклорных произведений в архивах, где иногда хранятся миллионы единиц, требующих точной систематизации.

В советской науке выработалось мнение, что основой всякого фольклорного изучения, в том числе основой классификации, единицей, с которой следует начинать, является жанр. С одной стороны, он подчиняется более общим категориям, с другой — может быть разбит на категории более дробные. Жанр — понятие чисто условное, и о его значении надо договориться. Этимологически оно восходит к латинскому genus и соответствует немецкому Gattung, но фактически употребляется у́же, а именно — в значении вида, и соответствует немецкому Art. <В русском литературоведении под словом «жанр» понимается не родовое, а видовое понятие. О разделении поэзии на роды и виды писал еще Белинский. С этого деления он начал задуманную им «критическую историю русской литературы»[1]. Продолжением этой главы должна была служить большая глава о народной поэзии, где Белинский впервые установил и охарактеризовал некоторые жанры русской народной поэзии. Для него, как позднее для Веселовского, вопрос о жанрах был исходным в построении истории литературы с точки зрения закономерностей ее развития. Общеизвестно, что роды поэзии — это область эпоса (точнее — повествовательной поэзии и прозы), драмы и лирики. Роды распадаются на виды, и эти виды мы называем жанрами.

В таком определении, однако, еще далеко не все ясно. Прежде всего надо обратить внимание на то, что понятия «род» и «вид» относятся к области классификации. Точное определение того, что понимается под жанром, невозможно вне рамок классификации жанров; жанры должны быть

---

[1] В. Г. Белинский, Разделение поэзии на роды и виды,— В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, М., 1954, стр. 7—67.

определены каждый как сам по себе, так и в их отношении к другим жанрам, от которых их нужно отличать. Оба эти вопроса — вопрос об определении жанров и о их классификации, по существу составляют две стороны одного большого вопроса.

Как же можно определить жанр, учитывая фольклорную специфику словесно-художественного творчества?> В литературоведении это понятие определяется совокупностью поэтической системы. Это можно применить и к области фольклора.

<В широком смысле этого слова жанр может быть определен как ряд или совокупность памятников, объединенных общностью своей поэтической системы.> Так как фольклор состоит из произведений словесного искусства, прежде всего необходимо изучить особенности и закономерности этого вида творчества, его поэтику. Зоологи только тогда могли создать научную систематику, когда были изучены скелеты животных, строение их тела, способы передвижения, а также отношение к окружающей среде, особенности питания, размножения и т. д. То же mutatis mutandis относится и к нашей науке. Под поэтикой понимается совокупность приемов для выражения художественных целей и эмоционального и мыслительного мира, или короче — форма в связи с ее конкретным, фабульным и идейным, содержанием.

Надо сказать, что изучение поэтики, закономерностей художественного творчества народа находится в некотором пренебрежении как в русской фольклористике, так и в фольклористике других стран. В этом кроется одна из причин, почему мы не имеем научной классификации жанров фольклора. Правда, мысли о необходимости исследования устных художественных форм высказывались на Будапештском конгрессе. Об этом говорилось, например, в выступлении д-ра Ольдриха Сироватки из Брно («О морфологии сказаний и о каталогизации их») и некоторых других, но практических выводов сделано не было.

<Специфика жанра состоит в том, какая действительность в нем отражена, какими средствами эта действительность изображена, какова оценка ее, каково отношение к ней и как это отношение выражено. Единство формы предопределяет единство содержания, если понимать под «содержанием» не только фабулу, но мыслительный и эмоциональный мир, выраженный в произведении. Из этого вытекает, что единство «формы» определяется единством всего того, что принято называть «содержанием», и что их нельзя разрывать. В статье о Кольцове Белинский говорит: «Когда форма

есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит уничтожить форму»[2]. Эти слова Белинского не потеряли своей актуальности по сегодняшний день как в области теории литературы, так и в области литературно-художественной практики.

Форму произведения нельзя менять без существенного ущерба для всей поэтической системы произведений. Принадлежность к жанру — не формальная особенность произведения, она определяет всю его художественную ткань, иногда очень тонкую, особенно в мелких и мельчайших деталях, которые могут вызвать восхищение мастерством, доставить огромное эстетическое наслаждение, а тем самым придают произведению действенность, заражают, воспламеняют читателя. Тем не менее границы жанра не всегда устойчивы и иногда нарушаются.> Надо отметить, что структура каждого из жанров различна. Необходимо изучить композицию — с композицией тесно связаны сюжеты или фабула. Разные сюжеты могут подчиняться одной композиции, как это имеет место, например, в волшебной сказке. Фабула и сюжет также должны в ряде случаев лечь в основу классификации. Фабула или сюжет осуществляются действующими лицами, персонажами. Несомненно, что окажутся случаи, когда классификацию можно будет вести по этим персонажам, героям произведений, но для этого они должны быть предварительно изучены. В область поэтики входит также все, что относится к языковому стилю. Различаются жанры прозаические и стихотворные; проза одних жанров резко отличается от прозы других; песенный ритм и склад различны для разных жанров песни, и это может служить критерием их разграничения.

Последовательное применение этого принципа позволит более или менее точно установить жанровый состав фольклора каждого народа и внесет много поправок в существующие представления. Так, общепринято считать сказку жанром. Между тем в состав сказок входят различные по поэтической природе произведения. По своей структуре волшебные сказки — нечто совершенно иное, чем сказки кумулятивные или сказки о пошехонцах. Следовательно, сказка — понятие более широкое, чем жанр. Сходно обстоит дело и с некоторыми другими видами народного творчества.

Таким образом, первая задача классификатора — установ-

---

[2] В. Г. Белинский, О жизни и сочинениях Кольцова,— В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, М., 1955, стр. 535.

ление жанрового состава фольклора своего народа. При этом жанровый состав фольклора, установленный для одного народа, не может быть механически перенесен на состав фольклора другого народа. Международными могут быть только принципы такой классификации, но не ее материал. Первое требование для определения жанра и выяснения количества и номенклатуры жанров — изучение поэтики фольклора.

В литературоведении определение жанра этим и ограничивается. В фольклористике дело обстоит иначе. Хотя совокупность поэтической системы здесь также один из основных критериев для определения жанра, но необходимо учитывать и ряд других признаков, которых нет в литературе. В фольклоре есть жанры, характеризующиеся своим бытовым применением, которое и должно служить вторым критерием. Так, есть песни, которые поются только на свадьбах, или на похоронах, или в известные праздники. Указание на бытовое применение для некоторых жанров является основным их признаком и должно быть изучено. Это положение очевидно для всякого фольклориста, но напомнить о нем при рассмотрении вопроса о классификации надо.

Третий признак, который может оказаться существенным для определения жанра,— форма исполнения. Русские хороводные песни, например, исполняются при известных телодвижениях каждого исполнителя в отдельности и всех вместе; строфическое строение и другие особенности таких песен не могут быть поняты полностью вне движения хоровода. Еще больше это относится к песням игровым. Наконец, никакие виды драматического искусства не могут быть изучены только текстуально, должна быть известна и игра артистов. Эту сторону некоторых произведений фольклора также следует учитывать при систематизации материала.

Есть еще одна особенность фольклора, отличающая его от литературы. У русских весь стихотворный фольклор поется. Изучать его вне связи с музыкой — значит понимать только половину дела. В этом отношении в науке последних лет имеются большие сдвиги, и дальнейшее сотрудничество фольклористов с музыковедами должно нам многое приоткрыть. Текст и напев составляют одно органическое целое, и метрика стиха не может изучаться вне музыкального ритма и голосоведения. Русские песни, кроме хороводных, игровых и плясовых, не делятся на строфы. Текст не показывает строф, но их покажет мерно повторяющийся напев. Песня иногда имеет скрытое строфическое строение, что может оказаться важным для ее жанрового определения и изучения ее происхождения или исконных форм. Не исключены случаи, когда

музыкальное исполнение явится решающим фактором для определения жанра. Так обстоит дело с классическим героическим эпосом: к нему относятся только такие произведения, которые поются. Так, сюжет о встрече Ильи Муромца с Соловьем-разбойником либо поется — и тогда он относится к области эпоса, либо рассказывается — и тогда это народная проза, представляющая собой или сказку, или повествование литературно-книжного характера.

Таким образом, жанр определяется его поэтикой, бытовым применением, формой исполнения и отношением к музыке. Ни один признак в отдельности, как правило, еще не характеризует жанра, он определяется их совокупностью. Не во всех случаях нужны все аспекты, но, например, для всего песенно-стихотворного фольклора они обязательны. Ни литературоведческая, ни этнографическая, ни музыкальная фольклористика в отдельности не могут решить всех стоящих перед нашей наукой задач.

После того как жанр будет изучен, он непременно должен быть охарактеризован по возможности точно и соответственно материалу. На Будапештском конгрессе было предложено несколько определений понятия «Sage». Но было высказано и мнение, явно ошибочное, что определение жанра имеет лишь второстепенное значение (Ина Мария Греверус из Марбурга). Проф. Курт Ранке и другие трактовали понятие «Sage» слишком широко и несколько формально, включая в него мифы и легенды. Определяя тот или иной жанр, кроме того, надо еще учитывать и исторический момент; это в данном случае не было сделано.

Для каждого народа нужно установить жанровый состав его фольклора и дать определение всех жанров. Тогда мы будем знать, чем отличаются друг от друга сказка, легенда, сказание, предание, миф и т. д. Мы установим, какие виды песен лирических и эпических есть у того или иного народа. Изучение жанра в отдельности от других не может дать твердых выводов, так как произведения разных жанров часто связаны между собою. Таким путем нельзя выявить богатств и своеобразия поэтического творчества каждого народа и то, чем оно отличается от творчества других народов.

Когда будет решена эта первая, основная задача, окажется необходимым, с одной стороны, установить те более общие и широкие категории, к которым жанр восходит, с другой — разбить жанр на более мелкие и дробные категории, на которые он распадается, т. е. включить его в систему классификации в целом. Со всем этим дело обстоит в нашей науке далеко не благополучно. Можно сказать, что в фоль-

клористике господствует какой-то страх перед дробными категориями. Зачастую попытки возвести материал к более общим категориям или разбить его на части даже не делаются, а необходимость подчинения или соподчинения просто не осознается. В большом семитомнике русской народной песни акад. А. И. Соболевского, например, материал делится следующим образом: песни повествовательные (том I), песни семейные (тома II и III), песни любовные (тома IV и V), песни рекрутские, солдатские, о пленных, разбойничьи, арестантские, бурлацкие и лакейские (том VI), юмористические, сатирические и игровые (том VII). Логическая несостоятельность такого деления бросается в глаза. Но это — довольно обычная картина для эмпирических классификаций: материал или совсем не подразделяется или классификация состоит из двух-трех, много — четырех ступеней. Для сравнения стоит только взять в руки даже элементарный курс зоологии, чтобы увидеть, как продуманно и тщательно там разработана система распределения по классам, семействам, родам, разрядам, видам, разновидностям и т. д.

Итак, классификация может иметь познавательное значение только тогда, когда она разработана с такой степенью дробности, какой требует данный материал. В этом отношении хотелось бы выделить классификацию под названием «Чешские суеверные рассказы» (2-й вариант, 1963). Здесь вся система разработана весьма обстоятельно и детально и дает действительно наглядное представление о подобных рассказах у чехов. Весь материал разбит на 12 координированных разрядов, подчиненных двум основным категориям, и на 69 отличающихся друг от друга видов.

Науке нужны именно точные многоступенчатые деления. Правда, у нас еще нет терминологии для обозначения рубрик, но создание ее вполне возможно. У нас есть ряд таких терминов, как род, область, жанр, вид, разновидность, тип, сюжет, мотив, вариант и пр., но можно выработать и другую терминологию. Задача создания развернутой классификации не так легка, но она разрешима.

Известно, что всякая классификация основывается на выделении и установлении какого-либо одного признака. На Будапештском конгрессе высказывалось мнение, что поскольку фольклор алогичен, постольку логика к нему неприменима. Такое мнение должно быть самым решительным образом отвергнуто. Как правильно говорила, например, Дагмара Климова Рыхнова (Прага), «система заглавий должна быть подчинена единой логической концепции». В наших классификациях, как и в других науках, недопустимы даже малейшие

логические ошибки, так как они могут привести к искаженному представлению об изучаемом материале.

Выявление основополагающих признаков — результат длительной, кропотливой предварительной работы. Сами же эти признаки должны удовлетворять следующим требованиям, без соблюдения которых классификация не будет иметь научного значения.

1. Выделяемый признак должен отражать существенные стороны явления. Что считать существенным и что нет — определяется целями исследования, но есть и совершенно объективные критерии. Примером правильной классификации может служить схема, предложенная Н. П. Андреевым для различных сказаний, которые он делит по действующим лицам (о мертвецах, о чертях, о ведьмах, о леших, о водяных, о домовых и т. д. См. приложение к его «Указателю» 1929 г.). Такую же по существу классификацию предложил проф. Симонсуури для некоторой части своего указателя типов и мотивов в финских мифических сказаниях (FFC 182, Хельсинки, 1961). Распределение же пословиц, например, по алфавиту не может иметь научного значения, так как произведено по несущественному признаку. Так же неправильно будет распределять произведения по их размерам. Загадки, пословицы и пр. часто классифицируются как «мелкие жанры» (Kleindichtung), но такое определение, сделанное по чисто внешнему признаку, не может иметь научного значения.

2. Избранный признак должен быть постоянным, а не изменчивым. Применение этого принципа в фольклористике встречает значительные трудности, так как сам фольклор находится в постоянном процессе изменений. Свадебный обряд сейчас не соблюдается, а песни, сопровождавшие этот обряд, поются как лирические. То же происходит с песнями хороводными и календарными. Однако определение возможно по исконной форме с отсылкой к таким видам, в которые данную песню также можно поместить. Многочисленные варианты, переход из одного сюжета в другой — все это требует предварительного тщательного изучения. Еще пример: при исчезновении эпоса некоторые сюжеты превращаются в сказку. В данном случае следует говорить о двух различных жанрах, использующих один сюжет. Это связано с вопросом о стабильных и переменных, или изменчивых (лабильных), элементах в фольклоре вообще. Я когда-то пытался доказать, что в волшебной сказке стабильными элементами являются действия персонажей, переменными — исполнители этих действий, и поэтому научная классификация видов волшебных сказок и установление сюжетов могут быть построены толь-

ко на определении действий персонажей[3]. Неясно, имеем ли мы здесь общий или частный закон эпического фольклора. С этим столкнулись и чешские классификаторы локальных сказаний. Первоначально классификация производилась по локальному признаку, но тут оказалось, что одни и те же сюжеты прикрепляются к разным местностям, и всю классификацию пришлось перестроить по сюжетам (см. статью Либуши Пуровой из Праги)[4]. Классификация по стабильным признакам, требуемая логикой, возможна в фольклористике только после того, как для каждого жанра будет установлено, что́ стабильно и что нет. Классифицировать по персонажам, например, возможно только тогда, когда будет установлено, что данный персонаж стабильно связан с определенными действиями или сюжетами. Есть сказание о том, как подводные жители позвали из деревни на помощь повивальную бабку. Этот сюжет классифицируется под рубрикой «о водяных», но он известен и «о карликах, живущих под землей»; следовательно, он может быть рубрицирован не по действующим лицам, а только по сюжету.

3. Признак, полагаемый в основу, должен быть сформулирован ясно и исключать возможность различного понимания и толкования его. Это требование очень часто нарушается. Так, в Чехословакии предложена классификация песен по основным мотивам; из каждого мотива следует выхватить главное слово (Leitwort) и эти слова расположить в алфавитном порядке[5]. Такая классификация основана на субъективном отборе главного и второстепенного. В отдельных случаях будут возможны несколько разных решений. Научным требованиям подобная классификация не отвечает. Довольно часто можно встретить предложение разделять материал по темам или группам тем (Themenkreise). Но что назвать темой? Возьмем, например, балладу о Софье и Василии, где мать отравляет влюбленных, которые не ходят в церковь, а затем на их могилах вырастают деревья, сплетающиеся верхушками. Что здесь основное: тема трогательной любви, продолжающейся за гробом, тема убийства из изуверства, или права на любовь вопреки церковному учению и мировоззрению? Понятие темы применимо для монографии по одному сюжету, но оно неприменимо для научной классификации.

---

[3] В. Пропп, Морфология сказки, Л., 1928 (изд. 2-е — М., 1969). Англ. перевод: V. Propp, Morphology of the Folktale,— «International Journal of American Linguistics», vol. 24, 1958, № 4.

[4] См. «Demos», 1963, № 2, № 325 (статьи и заметки даются в журнале под номерами).

[5] См. «Demos», 1962, № 1, № 126.

Таковы требования, предъявляемые к признакам, по которым производится классификация: они должны быть существенными, постоянными и исключать возможность различного понимания. Когда найдены основные признаки, следует приступить к собственно классификации. Здесь возможны три случая: классификация производится по наличию или отсутствию одного и того же признака; по разновидностям одного признака; по исключающим друг друга признакам. Следует особо подчеркнуть, что в пределах одной рубрики (класс, род, вид) допустим только один прием. Определение по наличию или отсутствию одного и того же признака обычно имеет место для установления широкообъемлющих категорий. Так, возможно разделение всей области фольклора на произведения, сопровождаемые музыкальным исполнением (пением) и не сопровождаемые им. Широко распространено деление песенной поэзии на обрядовую и необрядовую, что правильно как формально, так и по существу. По такому принципу песни расположены в одной из румынских антологий: «виды, связанные с определенными поводами (рождественские песни, свадебные песни, похоронные песни), и виды, исполнение которых не связано с такими поводами (песни в собственном смысле этого слова)» [6]. Необрядовые песни могут делиться на исполняемые при известных ритмических телодвижениях (хороводные, игровые, плясовые) и без них, только одним голосом (стоя, сидя, передвигаясь или работая). В области прозаического фольклора этот же принцип лежит в основе деления, при котором вся область народной прозы делится на такие произведения, в действительность содержания которых не верят, и такие, в действительность содержания которых верят. На первый взгляд может казаться, что в основу положено субъективное отношение слушателя, но это не так. В первом случае мы имеем художественное оформление вымысла (все образования сказочного типа), а во втором — художественную передачу действительности или того, что принимают за нее (все виды легенд, сказаний, преданий). Эти два вида различаются всей совокупностью своей поэтики и эстетики.

Распределение по разновидностям одного, заранее выделенного признака — наиболее часто употребляемая форма классификации. Проф. Мегас (Афины), например, в своем докладе «Сущность и система распределения греческих сказаний» напомнил нам о классификации проф. Политиса, который разделил материал по объектам повествования. Часть

---

[6] «Demos», 1961, № 1, № 152.

из них составляют сказания, относящиеся к явлениям природы (о небе, светилах, метеорах, земле, животных, растениях), кроме этнологических сказаний, которые объединены в другой категории. Логически такая классификация правильна, но фактически она будет правильной лишь в том случае, когда объекты повествования стабильно связаны с соответствующими сюжетами; деление же в пределах ряда ведется только по разновидностям одного признака, а не нескольких сразу. Если ребенок будет говорить, что у него есть кубики белые, красные, желтые и деревянные, то ошибка здесь совершенно очевидна. Такая ошибка часто бывает не видна с первого взгляда, но она делает классификацию научно не состоятельной. Эта ошибка составляет бич почти всех предложенных классификаций. Я ограничусь немногими примерами. В указателе Аарне — Томпсона сказка «Пузырь, соломинка и лапоть» (АТ 295) отнесена к сказкам о животных. Н. П. Андреев, обработавший этот указатель применительно к русским сказкам, отнес к сказкам о животных еще «Войну грибов», «Мороз, солнце и ветер» и некоторые другие сказки. С легкой руки Соболевского песни делят сплошь и рядом на любовные, семейные и шуточные, между тем как половина всех шуточных песен — песни любовного характера. Так же несостоятельно деление песен на любовные, семейные и хороводные, ибо последние представляют почти сплошь песни о любви. Ошибка здесь в том, что признаки взяты из разных рядов и не исключают друг друга. Аарне делит волшебные сказки на следующие категории: чудесный противник, чудесный супруг, брат и пр., чудесная задача, чудесный помощник, чудесный предмет. Все как будто хорошо, все эти категории объединены понятием чудесного. Однако легко заметить, что первые две категории определены по признаку действующего лица, третий — по признаку мотива, четвертый — по признаку предмета. Эта логическая ошибка влечет за собой неминуемо ошибки фактические. Чудесная задача всегда выполняется волшебным помощником. Как же быть, например, со сказкой о Сивке-Бурке, где чудесная задача допрыгнуть на коне до окна царевны выполняется чудесным помощником — конем? Или с такими сказками, где мудрая жена или невеста героя становится его чудесным помощником? Указатель Аарне — Томпсона вошел в международный обиход, переведен на многие языки, но пора прямо сказать, что он пригоден только как технический справочник за неимением лучшего.

От подобных ошибок не свободна даже в целом тщательно продуманная классификация сказаний, выработанная специальной комиссией Международного общества по исследова-

нию повествовательного фольклора, разосланная проф. Ранке. В разряде исторических сказаний совмещены две категории: «Сказания о местностях» («Sagen um Lokalitäten») и сказания, относящиеся к ранней истории («Frühgeschichtliches»). Здесь смешаны два принципа: локальный и временной. Куда отнести, например, сказание об основании Киева тремя братьями: к «локальным» (Киев) или «древнеисторическим»? Другой пример: в разделе мифических сказаний имеются рубрики: «дьявол» и «демон болезни». Но как быть с такими сюжетами, в которых дьявол вселяется в женщину и тем вызывает ее болезнь? В одном из докладов на Будапештском конгрессе некоторые северные сказания о волхвах классифицировались так: о профессиональных волхвах, о непрофессиональных волхвах, о женщинах. Логическая несообразность здесь совершенно очевидна. Если перебрать публикации фольклорных материалов и посмотреть, как расположен там материал, такие примеры можно привести сотнями. Однако в отдельных случаях подобные ошибки вызваны только неудачными формулировками. Так, в указателе проф. Симонсуури, где материал логически и фактически правильно расположен по типам действующих лиц, мы вдруг встречаем рубрику «запреты». Но здесь речь идет не о видах запретов, а о нарушителях различных видов народного кодекса этики и веры. Эту ошибку легко исправить, перезаглавив раздел.

Распределение по исключающим друг друга признакам в фольклористике применяется, например, при разбивке жанров (загадки, пословицы, заговоры и т. д.). Этот прием достаточно ясен, но ошибки возможны и здесь. Особенно трудно различение эпических жанров, которые иногда переходят один в другой. Важно, однако, чтобы и здесь классификаторы сами себя проверяли и давали себе полный отчет в том, какой признак они избрали, по какому способу ведут классификацию и в какой мере избранный способ правомерен для анализируемого материала.

Я отнюдь не пытался исчерпать данный вопрос; предстоят еще огромные трудности. Я хотел лишь обратить внимание на две стороны дела, которым до сих пор уделялось мало внимания: на необходимость при классификации предварительно изучать поэтику фольклора и ее закономерности и соблюдать правила логики. В классификациях наук о природе нет и не может быть логических ошибок. К этому должны стремиться и мы, хотя наш материал существенно иной.

ЖАНРОВЫЙ СОСТАВ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

Под «жанром» мы будем понимать совокупность произведений, объединенных общностью поэтической системы, бытового назначения, форм исполнения и музыкального строя [1]. Не всегда все эти аспекты окажутся необходимыми для определения жанров: так, учет музыкальных форм необходим только для изучения тех видов народной поэзии, которые поются. Учет бытового назначения окажется важным при изучении обрядовой поэзии, но может не иметь существенного значения для других видов фольклора и т. д.

Исходя из этих теоретических предпосылок, мы попытаемся установить, какие именно жанры имеются в русском фольклоре. Мы ограничиваемся пока наиболее сложными для такого изучения областями народного творчества — поэзией повествовательной и лирической. Драматическая поэзия, а также частушки, пословицы, поговорки, загадки и заговоры, возможно, составят предмет другой работы. Мы не ставим себе целью дать полный каталог всех жанров. Но мы попытаемся дать хотя бы предварительную наметку, которая в будущем может быть видоизменена, дополнена и усовершенствована.

Легче всего поддается изучению область повествовательной поэзии. По своей форме она естественно делится на два больших раздела: на поэзию прозаическую и стихотворную.

Народная проза — определенная и легко выделимая область народного творчества, хотя ни в трудах по теории и истории фольклора, ни в учебных пособиях этот термин не употребляется. «Народная проза», однако, еще не жанр. Проза — одна из областей народного творчества.

Какие же роды и виды входят в эту область и какие из них можно назвать жанрами?

Совершенно очевидно, что один из таких родов народной

---

[1] Подробнее это положение развито в статье «Принципы классификации фольклорных жанров» («Советская этнография», 1964, № 4; см. предыдущую статью в настоящем сборнике.— *Ред.*).

прозы — сказка. Менее ясно, по каким признакам выделение сказки может быть оправдано научно.

Основной признак сказки был определен еще Белинским. Признак этот состоит в том, что в действительность рассказываемого ни исполнитель, ни слушатель не верят. На первый взгляд может казаться, что признак этот не существенный, так как он не определяет характера сказки самой по себе. Может даже казаться, что это свойство не сказки, а слушателей, которые вольны верить или нет. Но это все же не так. Сказка основана на нарочитом вымысле, и этот признак не вторичен и не случаен. Он в значительной степени определяет всю поэтику сказки. С формально логической стороны он установлен правильно, так как все другие виды народной прозы (предание, легенда, быль, сказ) основаны на попытках передать реальность. В действительность рассказываемого народ в этих случаях верит.

Не вдаваясь пока в вопрос о понятии жанра в применении к сказкам, рассмотрим, как можно установить их виды, группы или категории.

Из множества видов сказки естественно выделяются сказки волшебные. Слово «волшебные» есть чисто условное обозначение этого вида сказок, так как волшебным характером могут обладать и другие виды их, где также действуют фантастические персонажи (например, черт) и происходят невозможные в жизни события. Волшебные сказки выделяются не по признаку волшебности или чудесности (как думал Аарне), а по совершенно четкой композиции, по своим структурным признакам, по своему, так сказать, синтаксису, который устанавливается научно совершенно точно. Единство композиции для так называемой волшебной сказки есть признак устойчивый, исторически закономерный и существенный. Выделение это как будто формальное. Однако при пристальном изучении окажется, что единство структуры соответствует единству всей поэтики волшебной сказки и единству выраженного в ней мира идей, эмоций, образов героев и языковых средств.

Но раз мы вступили на путь определения видов сказки по структурным признакам, мы должны посмотреть, нет ли других видов сказки, которые также могут быть выделены по структурным признакам, не совпадающим с структурой сказок волшебных.

Такие сказки есть. Это — сказки кумулятивные [2].

Простейшим примером кумулятивных сказок могут послужить такие общеизвестные сказки, как «Репка», «Колобок»,

[2] См. в настоящем сборнике статью «Кумулятивная сказка».— *Ред.*

«Терем мухи», «Петушок подавился» и др. Они построены на многократном повторении одного и того же звена, так что постепенно создается в одних случаях — нагромождение («Терем мухи»), в других — цепь («Репка»), в третьих — последовательный ряд встреч («Колобок») или отсылок («Петушок подавился») и т. д. Художественный принцип их определить нетрудно, число их в русском сказочном репертуаре сравнительно невелико. Они обладают особой композицией и особым стилем, богатым и красочным языком, тяготеют к ритму и рифме. Эти сказки составляют особый вид или разряд и могут быть изучены очень подробно.

Для других видов сказок, кроме волшебных и кумулятивных, композиция не изучена, и определить их по этому признаку пока нельзя. Вероятно, единством композиции они и не обладают. Если это так, то в основу дальнейшей систематизации приходится избрать какой-либо другой принцип. Таким принципом, имеющим научно-познавательное значение, может быть определение по характеру действующих лиц.

Уже давно выделены в особый разряд сказки о животных. Такое выделение впервые сделал Афанасьев. В систематизации материала он шел ощупью, интуитивно и не привел для своей классификации никаких аргументов. Правильна она или нет?

На первый взгляд, разделение сказок на «волшебные» и «кумулятивные», с одной стороны, и «сказки о животных», с другой, выглядит логически нестройно, так как оно произведено по не исключающим друг друга признакам. Но это не так. При выделении волшебных и кумулятивных сказок по признаку единства их композиции подразумевается, что остальные категории этим единством не обладают. Поэтому такие кумулятивные сказки, где действующими лицами будут животные (например, «Терем мухи»), по признаку своей композиции относятся к кумулятивным, а не к сказкам о животных. В курсах, пособиях, указателях и трудах по этому вопросу царит некоторая путаница, хотя разобраться в этом довольно просто. Сказки о животных представляют исторически сложившуюся цельную группу, и выделение их со всех точек зрения оправдано. Подразделение их можно произвести по типам животных (о диких животных, о домашних животных, о птицах, рыбах, пресмыкающихся и т. д.). Такое деление позволит легко разобраться в сюжетном репертуаре этих сказок.

К сказкам о животных естественно примыкают сказки о растениях (например, о войне грибов) и неживой природе (о ветрах, реках, о морозе, солнце и ветре и т. д.), о пред-

метах (пузырь, соломинка, лапоть). Таких сказок очень мало, хотя они и составляют особую группу.

Следуя логике, нужно поставить вопрос, можно ли установить группу сказок о людях. Такой вид сказок действительно устанавливается. Здесь имеются в виду не фантастические персонажи волшебной сказки, как царевич, баба-яга, Кащей и другие, а сказки о реальных людях — мужиках, бабах, батраках, солдатах и т. д. Названия сказок «о людях» нет ни в трудах, ни в указателях, хотя оно достаточно точно обозначает характер этих сказок. Их принято называть сказками реалистическими, бытовыми или новеллистическими. Все эти названия возможны условно, хотя соответствующие произведения не представляют собой реалистических новелл. Дальнейшее подразделение их может вестись по типам персонажей с точки зрения их действий. Так, легко выделяются сказки о ловких или умных отгадчиках, о мудрых советчиках, о ловких ворах, о разбойниках, о злых или вообще плохих женах, о хозяевах и работниках, о попах, глупцах и т. д. Такой принцип возможен. Впрочем, возможно, что удастся распределить эти сказки и по типам сюжетов: о трудных задачах, о судьбе, о разлуке и встрече, об обманутых и одураченных и т. д. В конечном итоге эти два принципа должны в основном совпасть. Так, сюжеты сказок о ловких или мудрых отгадчиках основаны на сюжетах о трудных задачах; сказки о плохих женах есть сказки о супружеской неверности; сказки о работнике и хозяине основаны на рассказах об одурачивании и т. д.

Говоря о сказках бытовых или реалистических, необходимо коснуться вопроса об анекдотах. Афанасьев поместил их в конце своего собрания. Следуя ему, и Аарне заключает свой указатель сказок анекдотами. Представляют ли анекдоты действительный вид сказочного творчества или нет? Анекдот есть категория чисто формальная. Он не составляет, на наш взгляд, особого вида народного творчества, отличного от новеллистических сказок о людях. На каком основании, например, Аарне отнес сказку о Николе Дупленском к анекдотам? (Андр., стр. 84). При более пристальном изучении бытовых сказок о людях можно убедиться, что в фольклоре границы между бытовыми сказками о людях и анекдотами не устанавливаются. Возможно, что они могут быть выделены как особая разновидность таких сказок.

Зато несомненно особый вид сказочного творчества составляют небылицы, т. е. рассказы о совершенно невозможных в жизни событиях вроде того, что человек проваливается по плечи в болото, утка вьет гнездо на его голове и откладыва-

ет яйца, волк приходит лакомиться яйцами и т. д. На таких небылицах основаны всемирно известные рассказы о похождениях Мюнхгаузена, в значительной части восходящие к фольклору.

Наконец, надо упомянуть еще о докучных сказках. Это, собственно, не сказки, а прибаутки или потешки, которыми стараются отвадить детей, когда они слишком настоятельно требуют рассказывания сказок. Таких прибауток имеется несколько типов. Они как бы дополняют сказочные жанры.

Вот и все основные виды сказок.

Теперь мы можем вернуться к вопросу о жанрах. С точки зрения того определения жанра, которое давалось выше, сказка — не жанр, ибо поэтика, например, сказок о Жар-птице, о лисе и волке или об упрямой жене ничего общего между собой не имеет. С точки зрения научной терминологии жанрами являются выделенные здесь сказки волшебные, кумулятивные, о животных, о предметах и стихиях, бытовые сказки о людях, небылицы и докучные сказки. Каждый из этих жанров может быть изучен детально и распределен по рубрикам.

В дополнение к тому, что выше говорилось о понятии жанра, следует теперь добавить, что жанр — это одно из звеньев классификации. Лирическая, драматическая, эпическая поэзия — это роды народного творчества. Роды можно делить на области. Так, эпика делится на область эпической прозы и эпической стихотворной поэзии. Области делятся на виды. Сказка относится к области народной прозы, это один из видов ее. Этот вид распадается на сказки волшебные, кумулятивные, о животных, о людях и т. д. Это — жанры. В качестве дальнейшего, более узкого термина можно предложить слово «тип»; типы распадаются на сюжеты, сюжеты — на версии и варианты. Так, например, сказка «Морозко» относится к роду эпической поэзии, области народной прозы, виду сказок, жанру волшебных сказок, типу сказок о гонимой падчерице. Так можно создать точную терминологию.

Другой вид народной прозы — это такие рассказы, в действительность которых верят. Разница между этими двумя видами народной прозы не формальная, ею определяется иное отношение к действительности как объекту художественного творчества; эстетические нормы этих двух видов прозы глубоко различны.

Из области несказочной народной прозы со стороны своего содержания выделяются рассказы этиологического характера, т. е. рассказы о происхождении вселенной, земли и всего, что есть на земле. Сюда относятся мифы о сотворении мира,

людей, животных, растений. На русской почве их мало, но они есть.

Имеются рассказы об особенностях зверей: почему рыбы живут в воде, почему у дятла крепкий клюв, почему вороны черные и т. д. Эти рассказы представляют собой наивные попытки осмыслить и объяснить мир.

Языческие представления о мифических существах и людях, наделенных сверхъестественными способностями, отразились в другом жанре, который народ называет словом «были», «былички», «бывальщины». Это рассказы, отражающие народную демонологию. В большинстве случаев это рассказы страшные: о леших, русалках, домовых, мертвецах, привидениях, заклятых кладах и т. д. Уже название их говорит о том, что в них верят. Сюда относятся также рассказы о чертях, об оборотнях, ведьмах, колдунах, знахарях и т. д.

Представления, связанные с государственной религией дореволюционной России, т. е. с православием, составляют предмет другого жанра, а именно легенды. Действующими лицами народной легенды являются различные персонажи Ветхого и Нового завета, как Адам и Ева, Ной, Соломон, пророки, Христос и его апостолы, как, например, Юда, а также святые, как Никола, Егорий, Касьян и др. К этому жанру относятся также рассказы о великих грешниках, которые раскаялись и стали подвижниками, о пустынниках, о всякого рода подвигах благочестия. Афанасьев отличал такие сюжеты от сказок и издал их особым сборником под названием «Русские народные легенды». Аарне и вслед за ним Андреев, а также Ю. М. Соколов в своей книге «Русский фольклор» причисляют их к сказкам, но считают их сказками особого вида — «легендарными сказками». Действительно, в отдельных случаях между сказками и легендами трудно установить границу, но исследование каждого такого неясного сюжета в конечном итоге может показать, куда он относится.

Таким образом, отличие легенды от сказки не всегда очевидно с первого взгляда, но это не противоречит утверждению, что сказка и легенда — жанры различные.

Легендами у нас иногда называют устные фольклорные рассказы об исторических деятелях и лицах. Так, например, можно встретить выражение «легенда о Степане Разине». Такое выражение неудачно. Слово «легенда» имеет церковно-латинское происхождение. Этимологически оно означает «то, что подлежит чтению»; в монастырском обиходе оно обозначало те тексты благочестивого содержания, которые читались во время монастырских трапез или богослужений. Для рассказов об исторических личностях это слово не подходит.

Такие рассказы лучше называть преданиями или историческими преданиями. Сюда относятся фольклорные устные рассказы о Разине, Пугачеве, о Петре, о декабристах и т. д. Здесь нужно прибавить, что наличие исторического имени еще не определяет жанра предания. Исторические имена могут попасть в сказку. Так, есть сказка о Грозном и его встрече с ворами и др.

Наконец, может быть поставлен вопрос о принадлежности к фольклору обычных рассказов из жизни, воспоминаний, рассказов о необычайных встречах или необычайных событиях. О пережитом рассказывают революционеры, участники войн, участники строек. Большинство людей рассказывает о виденном и слышанном в жизни. Существенное отличие подобных рассказов состоит в том, что это — рассказы очевидцев, т. е. рассказы о том, что действительно было. Может быть, такие рассказы не всегда точны; переходя из уст в уста, они обрастают интересными вымышленными деталями, но сущность их все же состоит в передаче действительных фактов. В этом — специфичность этого жанра. В фольклористике такие рассказы получили название сказов. Строго говоря, сказы не обладают некоторыми признаками фольклора: они не создают общенародных, широко распространенных вариантов. Они рассказываются очевидцами, иногда пересказываются слушателями с отступлением деталей, но широкого народного хождения не получают. Дореволюционные фольклористы почти полностью игнорировали подобные рассказы. Но пренебрегать сказами никак нельзя. Не говоря уже о том, что многие из них обладают ценностью фактического материала (устные мемуары), многие из них обладают признаком художественности. В настоящее время записано некоторое, впрочем не очень значительное, количество таких сказов (рассказы рабочих о приезде в Петроград Ленина, рассказы о Чапаеве и т. д.). Принадлежат ли такие рассказы к фольклору в собственном смысле слова или нет, фольклорист обязан их изучать.

Приведенный перечень прозаических повествовательных жанров (этиологические рассказы, были, легенды, исторические предания, сказы) не исчерпывает всего богатства жанров народной прозы, но он все же дает возможность ориентироваться и предохранить себя от множества сделанных в этой области ошибок и может служить точкой отправления для дальнейшего изучения.

Другая большая область повествовательного творчества народа — область стихотворной эпической поэзии.

Разница между поэзией прозаической и стихотворной от-

нюдь не только внешняя. Правда, можно прозаическое произведение переложить на стихи. Такие случаи в фольклоре бывают. Есть былины, которые представляют собой сказки, исполненные в форме былин. Есть и обратные случаи: былина излагается прозой. Но такие случаи всегда представляют собой нарушение исконных художественных форм, что приводит к искажению их. Так, сказки об Илье Муромце никогда не достигают ни идейной глубины, ни монументальности былины. Былины на сказочные сюжеты («Нерассказанный сон») никогда не достигают занимательности, выразительности, языкового совершенства сказки.

Одна из особенностей стихотворных произведений фольклора состоит в том, что эти произведения, к какому бы жанру они ни принадлежали, всегда поются.

Этот признак весьма важен для понимания художественного творчества народа. Музыкальное исполнение нельзя отбросить или игнорировать при изучении стихотворной повествовательной поэзии. Напевность выражает лирическое отношение к изображаемому. Она есть существенная часть поэтики. Хотя каждая былина в отдельности не обладает своим напевом (одним напевом могут исполняться разные былины и наоборот), стиль былинного музыкального исполнения в известных границах целостен и неприменим к другим видам эпического творчества.

К сожалению, литературовед вынужден ограничиться изучением поэтического фольклора как произведения словесного искусства, так как изучение напевов требует специального музыковедческого исследования. Но в советском музыковедении последних лет для изучения народной музыки сделано много, и фольклорист-словесник во многих случаях может использовать выводы музыковедов.

Один из видов песенной эпической поэзии — былина. Эмпирически все очень хорошо знают, что такое былина; дать же научное определение значительно труднее. Мы не будем пока давать такого определения, а постараемся прежде всего рассмотреть материал. Содержание былин очень разнообразно и пестро; былина так же не представляет собой жанра, как и сказка. В самом деле: что общего между былинами об изгнании татар («Илья и Калин»), былиной о Садко и веселым фарсом о госте Терентии? Былина — не жанр, но в состав ее входят несколько различных жанров. Установление этих жанров труднее, чем в области сказки. Между тем как есть множество сказочных сюжетов, среди которых много общего и которые легко объединяются в жанры, былины отличаются большим разнообразием совершенно непохожих одно

на другое повествований. Исследователь поставлен перед дилеммой: либо дробить былину на множество мелких групп, либо объединять ее в более широкие категории с опасностью, что в одну группу попадут очень различные произведения.

Мы попытаемся рассмотреть былины по сюжетным группам, объединенным своим стилем и характером повествования. Одна из таких больших групп — это былины героические. Сюда можно причислить несколько разных видов или типов былин. Это «классические» былины, содержанием которых служат подвиги национальных русских героев. До совершения подвигов герой иногда чудесным образом приобретает силу. В очень ранней и древней былине Илья приобретает богатырскую силу от Святогора, в более поздней — от трех старцев. Эти былины составляют как бы пролог к воспеванию подвигов героев. К героическим прежде всего относятся былины воинские, т. е. такие, в которых в разных формах повествуется о сражениях с полчищами татар или других врагов. Здесь вспоминаются такие былины, как «Илья и Калин», «Камское побоище», «Василий Игнатьевич и Батыга», «Данило Игнатьевич», «Суровец», «Братья Дородовичи», «Добрыня и сила неверная», «Добрыня и Василий Казимирович», «Наезд литовцев» и некоторые другие. Былины эти создаются в разное время, можно наметить историю этого вида былин, эволюцию их стиля и содержания. К поздним былинам этого типа относится былина о Сухмане, в которой нашествие татар не составляет завязки, а изгнание их как бы происходит неожиданно.

Особую сюжетную группу героических былин составляют такие, в которых происходит какое-либо единоборство. Чаще всего это — борьба с единичными татарами или другими врагами («Алеша в бою с татарином», «Алеша и Добрыня в бою с татарином», «Илья Муромец и турецкий хан» и некоторые другие). Есть единичные былины, в которых герои не узнают друг друга, принимают встречного за врага и вступают с ним в бой, а потом друг друга узнают (Илья и Добрыня встречаются в поле, не узнают друг друга и бьются); сюда же относится трагическая былина о встрече Ильи с сыном и бое их между собой.

В другой группе героических былин центральное место занимает борьба с каких-либо чудовищем. Эти былины древнée, чем былины о столкновении военного характера, и можно показать, что одни развивались из других. Это былины о Добрыне и Змее, Алеше и Тугарине, Илье и Соловье-разбойнике, Илье и Идолище, Дюке и Шарке-великане.

К героическим же былинам относятся те, в которых герой

подымает бунт социального характера. Это былины о бунте Ильи против Владимира, об Илье и голях кабацких, о Буяне-богатыре, о Василии Буслаевиче и новгородцах и о смерти Василия Буслаевича.

Один из признаков героических былин состоит в том, что герой в них действует в интересах государства. С этой точки зрения к героическим былинам несомненно относится былина о Дунае и его поездке за женой для Владимира.

Что правильнее: считать, что каждая из этих групп составляет особый жанр, или же полагать, что, несмотря на различие сюжетов, героические былины составляют один из жанров былинного творчества? Последнее положение более правильно, ибо жанр определяется не столько сюжетами, сколько единством поэтики — стиля и идейной направленности, а это единство здесь налицо.

Другую большую группу составляют былины сказочного характера. Антагонистом героя в этих случаях является женщина. В отличие от сказок, в которых женщина чаще всего — беспомощное существо, которое он спасает, например, от змея и на которой он женится, или мудрая жена или помощница героя, женщины былин чаще всего существа коварные и демонические; они воплощают некое зло, и герой их уничтожает. К таким былинам относятся «Потык», «Лука Данилович», «Иван Годинович», «Добрыня и Маринка», «Глеб Володьевич», «Соломон и Василий Окулович» и некоторые другие. Это именно былины, а не сказки. Сказочный характер им придают наличие колдовских чар, оборотничество, различные чудеса; эти сюжеты специфичны для былин и не соответствуют поэтике сюжетов сказки. Наряду с этим в былинном эпосе обращаются и сказки, распеваемые былинным стихом. Такие произведения не относятся к былинному творчеству. Их сюжеты фигурируют в указателях сказок («Нерассказанный сон», «Ставр Годинович», «Ванька Удовкин сын», «Подсолнечное царство» и др.). Такие сказки должны изучаться как при исследовании сказочного, так и при исследовании былинного творчества, но относить их к жанру былин только на основании использования былинного стиха нельзя. Такие былины обычно не имеют вариантов. Особый случай представляет собой былина о Садко, в которой нет антагониста героя типа коварных женщин других былин. Тем не менее принадлежность ее к сказочным былинам совершенно очевидна.

Можно ли считать, что былины сказочного характера составляют один жанр с былинами героическими? Нам кажется, что нельзя. Хотя вопрос еще должен изучаться специаль-

но, все же довольно очевидно, что, например, былина о Добрыне и Маринке есть явление совершенно иного характера, чем былина о набеге литовцев, и что они принадлежат к разным жанрам, несмотря на общность былинного стиха.

Третий вид былинного репертуара — это былины новеллистические. Случай этот наиболее труден и наиболее спорен. С одной стороны, стиль новеллы и стиль монументальной, героической или сказочной былины несовместимы. С другой же стороны, в составе былин есть некоторое количество реалистически окрашенных повествований, сюжеты которых имеют существенно иной характер, чем рассмотренные выше. Условно такие былины можно назвать новеллистическими. Число их невелико, но они отличаются большим разнообразием. В некоторых из них рассказывается о сватовстве, которое, после преодоления некоторых препятствий, оканчивается благополучно («Соловей Будимирович», «Хотен Блудович», «Алеша и сестра Петровичей»). Промежуточное положение между былинами сказочными и новеллистическими занимает былина об отъезде Добрыни и неудачной женитьбе Алеши. Былина об Алеше и сестре Петровичей занимает промежуточное положение между жанром былины и жанром баллады. То же можно сказать о «Козарине». Балладный характер носит также былина о Даниле Ловчанине, о чем мы скажем ниже, при изучении баллад. Другие сюжеты, которые обычно относятся к былинам, мы бы отнесли к балладам («Чурило и неверная жена Бермяты»).

Сюжеты новеллистических былин можно распределить по группам, но здесь мы этого делать не будем. Женщина в этих былинах играет большую роль, но есть новеллистические былины и иного характера, как, например, былина о состязании Дюка с Чурилой или о посещении Владимиром отца Чурилы.

Мы отнюдь не исчерпали всего былинного богатства, нам важно установить принципы определения жанрового состава былин. Есть случаи, которые нельзя определить на глаз, случаи промежуточные, смежные. Так, былина о сорока каликах со каликою скорее относится к духовным стихам, чем к былинам, былина о Рахте Рагнозерском тяготеет к преданиям и т. д. В целом же пока можно в области былинного творчества наметить три жанра: былины героические, былины сказочные, былины новеллистические. Это положение в дальнейшем может быть уточнено, видоизменено, здесь оно дается как исходное и начальное.

Более легко определяется совершенно другой жанр области эпической песенной поэзии,— а именно эпические ду-

ховные стихи. Народ очень хорошо отличает их от былин и называет их «стихами». Сюда относятся песни о святых и их деяниях, как, например, стихи о Егории Храбром, о Федоре Тироне, Дмитрии Солунском, Алексее божьем человеке и др. В этих стихах народ выразил некоторые свои религиозные представления. Может быть, по этой причине советская наука мало интересовалась этими произведениями. Между тем мировоззрение, выраженное в них, не всегда совпадает с церковно-религиозным мировоззрением, а иногда и противоположно ему. Духовные стихи обладают и известным историческим содержанием, на что обратили внимание некоторые исследователи, изучавшие историко-песенный фольклор. Они отличаются значительными художественными красотами. В то время как памятники архитектуры и религиозной живописи древней Руси давно признаны как памятники великого искусства, хранятся в музеях, изучаются, реставрируются и издаются в репродукциях, соответствующие им произведения словесного искусства до сих пор оставались вне поля зрения наших ученых. Мы не можем пока заполнить этот пробел, но указываем на них как на особый жанр песенного эпического искусства народа в прошлом.

Полную противоположность духовным стихам представляют собой скоморошины. Это песни о веселых происшествиях или о происшествиях, хотя самих по себе не веселых, но трактуемых юмористически. Систематика скоморошин не входит в наши задачи. Типы их весьма разнообразны. К скоморошинам относятся такие разнообразные сюжеты, как песни о неверной жене, которая прикинулась больной и отослала мужа в город, но была изобличена и наказана при помощи скоморохов («Гость Терентий»), песня о том, как ватага веселых разбойников ограбила кулака («Усы»), о том, как зарезали и делили необыкновенного большого быка и что из этого вышло («Старина о большом быке»), и различные другие песни не всегда скромного содержания. Есть особый тип скоморошин-небылиц, скоморошин-пародий. Некоторые скоморошины пропитаны острой социальной сатирой («Птица»). Скоморошины не всегда носят строго выдержанный повествовательный характер. Иногда их предметом служит смешная ситуация, не получающая развития. Как и другие жанры, скоморошины могут быть подвергнуты дальнейшей систематизации. Их общность есть прежде всего общность стиля. Скоморошины как жанр у нас почти совсем не изучены. Исследованы только отдельные песни и отдельные сюжеты, изучалось и скоморошество как явление древнерусского быта.

Русская эпическая поэзия знает также жанр баллады

Русская баллада значительно отличается от западноевропейской народной баллады, хотя и имеет с ней точки соприкосновения. Настоящая сфера русской народной баллады — это мир человеческих страстей, трактуемых трагически. Баллады любовного и семейного содержания составляют один из основных видов балладного творчества.

Былина имеет своим предметом жизнь народа и государства-родины. Баллада же рисует индивидуальную, частную и семейную жизнь человека. Перед нами возникает картина семейного быта русского средневековья, и этот быт полон ужасов. Главная героиня этого вида баллад — страдалица-женщина.

Действующие лица баллады принадлежат к средним и высшим сословиям, изображаемым глазами крестьян. Баллада тяготеет к изображению страшных событий. Любовь и ревность или внутрисемейная ненависть приводят к трагическим конфликтам, которые разрешаются кровавыми преступлениями. Убийство невинной женщины — один из основных сюжетов таких баллад. Убийца — член своей же семьи: муж, или свекровь, или брат. Князь Роман убивает свою жену, обещает детям привести молодую мать. Дети изобличают отца («Князь Роман»). Так же может поступить казак или ямщик. Дети призывают тучу и гром разбить гроб и воскресить мать («Казак жену убил», «Федор и Марфа» и др.). Чаще муж убивает жену по наущению своей матери. Свекровь люто ненавидит свою невестку. Муж, например, три года находится на службе. Когда он возвращается, мать клевещет, будто она извела детей, разорила хозяйство, ушла со двора. Муж рубит своей жене голову, а потом оказывается, что она невинна («Оклеветанная жена» и др.). Иногда клевещут встречные старицы. Видя, что он наделал, муж иногда кончает самоубийством. Иногда свекровь сама изводит невестку. Во время отсутствия сына она в бане выжигает из утробы невестки младенца. Иногда она отравляет обоих: и сына, и его жену или невесту, или возлюбленную («Василий и Софья»). Из могилы любящих вырастают кипарисы, и деревья сплетаются верхушками. Убийцей может выступить и брат, если он обнаружил, что сестра тайно любит кого-то. В балладе встречаются два поколения: младшее и старшее. Старшие не выносят никаких форм живой, естественной человеческой любви и фанатично преследуют все проявления такой любви. Жертва этой ненависти — любящая женщина, любящая девушка. Девушка может также пасть жертвой не только старших, но и жестокого обманщика, или соблазнителя, или ревнивца, или даже жениха.

Впрочем, есть и такие песни, в которых жертвой делается не девушка и не женщина, а мужчина — жених или муж. Женщина изменница изводит мужа ради другого. Она предает его изысканно жестокому убийству: сжигает или вешает его в лесу. Чтобы извести неверного друга, она роет коренья или готовит ему змеиный яд. Нет необходимости перечислять все относящиеся к этому циклу сюжеты. Баллады семейного или любовного содержания составляют как бы цикл.

Другой цикл сюжетов баллады основан на длительной отлучке одного из членов семьи: мужа, сына, брата; при неожиданной, случайной встрече разлученные не узнают друг друга, отчего происходят трагические события. Классический пример такого типа баллад — «Братья-разбойники и сестра». У вдовы девять сыновей. Они уходят в разбой. У нее еще дочь; эта дочь выдана замуж в далекие края. Дочь едет навестить родителей, по дороге на нее нападают разбойники, бесчестят ее, убивают ее мужа. Это — ее братья. После преступления младший из разбойников выспрашивает ее, истина выясняется. Эта песня очень распространена, она была записана Пушкиным. Иное развитие действие получает в тех случаях, когда отсутствовавшие через много лет возвращаются домой. Их узнают не сразу; после того как происходит узнавание, наступает счастливая развязка: вернулся муж или сын, или оба вместе.

Хотя баллада всегда рисует нам внутреннюю, семейную жизнь людей, она отразила и некоторые внешнеисторические события жизни государства. Такие баллады можно назвать балладами историческими. Они также составляют особый вид или цикл русских баллад. Так, в балладе могут фигурировать татары. Но если в былине татары представлены всегда войском, которое совершает нападение на Русь, то в балладе они в одиночку похищают женщин, берут их в плен и везут к себе. Балладный стиль сохраняется и в этих полуисторических сюжетах. В обстановке татарского плена могут происходить неожиданные встречи. Так, татарин похищает русскую женщину, берет ее в жены и приживает с ней детей. Через несколько лет он приводит в плен старую женщину, она оказывается ее матерью. Для старухи смешанный брак ее дочери — трагедия, но сама жена трагедии не испытывает. Примирительное отношение к татарам возможно только в балладе. В былине оно исключается. В балладе возможны даже такие случаи, когда русский муж оказывается извергом, а муж татарин любит и холит свою жену.

Приведенные примеры дают некоторое представление о сюжетном составе русских баллад. Характерный для них

признак — наличие некоторой интриги или фабулы любовного или семейного содержания. Там, где этого признака нет, вряд ли можно говорить о балладе. Так, мы не можем причислить к балладам, как это делают некоторые ученые, песню о том, как три сына бросают жребий, кому идти в солдаты, и жребий выпадает на младшего. Это не баллада, а солдатская песня. Не относится к балладам и песня о разбойнике, посаженном в тюрьму, причем никто не хочет его выкупить; к балладам иногда относят былину о Добрыне (или другом герое) и реке Смородине, духовный стих об Анике-воине, историческую песню о смерти Разина и т. д. Если, таким образом, отсутствие любовной интриги или любовного колорита эпической песни означает для нас, что перед нами не баллада, то, с другой стороны, наличие любовного или семейного содержания в песнях героического характера придает им балладный характер. В былинах семейно-любовный элемент, как правило, отсутствует: герои, правда, иногда женятся на побежденных ими поленицах, но ни об индивидуальной любви, ни о дальнейшей семейной жизни ничего не говорится. Но есть отдельные былины и иного характера. В былине «Данило Ловчанин» Владимир загорается нечистой страстью к жене Данилы. Он отсылает его на опасную охоту, а потом приказывает его предательски убить. После этого он домогается руки его жены. Она дает притворное согласие, но перед самым венцом на могиле мужа кончает с собой. Эта глубоко трагическая былина по сюжету могла бы быть отнесена к балладам. Но по средствам своей поэтики и по музыкальным данным она относится к былинам. Между балладой и другими жанрами не всегда можно провести точную границу. В данном случае можно говорить о былине балладного характера или о балладе былинного склада. Таких переходных или смежных случаев между балладой и былиной, балладой и исторической песней или балладой и песней лирической можно найти некоторое, хотя и не очень большое количество. Проводить же искусственные грани нецелесообразно. Былина и баллада могут быть различаемы и со стороны музыкальной. Былина обладает определенным размером и напевами полуречитативного характера. Стихотворные размеры баллады очень разнообразны, так же как и напевы. С музыкальной точки зрения баллады как фольклорно-музыкального жанра не существует.

Все изложенное показывает, что баллады обладают настолько специфическим характером, что можно говорить о них как о жанре. Тех резких отличий, какие имеются в репертуаре былин или сказок, здесь нет. Разница между бал-

ладами семейными о неузнанных встречах и так называемыми историческими балладами есть разница типов, а не жанров.

Весьма сложен вопрос о жанровом характере исторических песен. Самое название «исторические песни» указывает, что песни эти определяются со стороны содержания и что предметом исторических песен являются исторические лица или события, имевшие место в русской истории или по крайней мере обладающие историческим характером. Между тем как только мы приступим к рассмотрению того, что называют исторической песней, так сразу же обнаруживаем чрезвычайное разнообразие и пестроту поэтических форм. Разнообразие это настолько велико, что исторические песни никак не составляют жанра, если жанр определять по признаку некоторого единства поэтики. Здесь получается то же, что и со сказкой и былиной, которую мы также не могли признать жанром. Правда, исследователь имеет право оговорить свою терминологию и условно называть исторические песни жанром. Но познавательного значения такая терминология не имела бы, и потому прав был Б. Н. Путилов, когда свою книгу, посвященную историческим песням, он назвал «Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков» (М.— Л., 1960). Тем не менее историческая песня существует если не как жанр, то как сумма нескольких различных жанров разных эпох и разных форм, объединяемых историчностью своего содержания. Полное и точное определение всех жанров исторической песни не может входить в нашу задачу. Но даже при поверхностном взгляде, без специального и углубленного изучения, можно установить хотя бы некоторые виды исторических песен. Характер исторических песен зависит от двух факторов: от эпохи, в которую они создаются, и от среды, которая их создает. Это дает возможность хотя бы наметить основные категории исторических песен.

Самая ранняя, бесспорно, историческая песня — это песня о Щелкане Дудентьевиче. Она относится к XIV веку и по форме своей представляет скоморошину. Исторические песни скоморошьего склада слагались и позднее («Кострюк», «Платов в стане Наполеона»), но они имеют совершенно иной характер, чем песня о Щелкане. Мы фиксируем жанр ранней исторической песни-скоморошины, представленной пока одним-единственным сюжетом.

Следующий этап развития исторической песни — песни XVI века о Грозном. Это так называемая «старшая» историческая песня. Сюда относятся песни о Грозном, созданные в московской городской среде или в среде пушкарей («Гнев

Грозного на сына», «Кострюк», «Взятие Казани» и некоторые другие, более редкие песни). Народ называет их «старинами». Это — песни, созданные средствами былины. Они представляют собой особый жанр. В дальнейшем развитии историческая песня свою связь с былиной совершенно теряет. Иной характер, чем песни о Грозном, носят песни о внутренних событиях от конца XVI до начала XVIII века. Эти песни тоже созданы мелким городским людом Москвы, но этап их развития уже другой. Здесь можно назвать песни об убийстве Дмитрия и царствовании Годунова, о смерти Отрепьева, о Скопине-Шуйском, о Земском соборе и взятии Смоленска, об осаде Соловецкого монастыря, о стрелецком бунте и некоторые другие. Это песни определенной среды и определенной эпохи. Исследование поэтики этих песен покажет, в какой мере можно говорить о единстве или разнообразии их. Однако даже предварительное ознакомление показывает, что при всем разнообразии их можно говорить о единстве приемов эпики.

С перенесением столицы в Петербург этот тип городских песен о внутренних событиях русской истории перестает быть продуктивным. В Петербурге создаются отдельные песни о восстании декабристов, об Аракчееве и некоторые другие, но жанр этот в XIX веке находится на ущербе. Песни этой группы созданы городской средой, откуда они позднее проникают в крестьянство.

Совершенно иной характер носят песни, сложенные казачеством XVI—XVII веков. Это уже не эпические, а скорее лирические песни о вождях казачьей вольницы и о крестьянских войнах — о Ермаке, Разине, Пугачеве, Некрасове. Весь поэтический склад их существенно иной, чем склад песен предыдущей группы. Типично для них хоровое исполнение, большинство их носит характер песен протяжных. Соответственно они коротки. Есть отличие в стиле между песнями о Ермаке и Разине, с одной стороны, и Пугачеве, с другой. Образ Пугачева более реалистичен, чем образ Разина. Песни о Пугачеве частично подверглись влиянию солдатских песен. Тем не менее песни казачьей вольницы, песни о Ермаке, Разине, Пугачеве составляют совершенно явный цикл или вид исторических песен, во всех отношениях отличный от более ранних и более поздних циклов, созданных в иной социальной среде. Начиная с момента образования регулярной армии в фольклоре появляется особый вид исторических песен, созданных солдатами. Это воинские исторические песни XVIII—XX веков. Этот вид исторической песни постепенно становится доминирующим. Начиная с песни о Полтавском

бое русский солдат сопровождает песнями все войны: Семилетнюю войну, войну 1812—1815 годов, Крымскую кампанию, Турецкие войны, войну с Японией, а также более мелкие походы. Число этих песен значительно. По стилю они примыкают к бытовым солдатским лирическим песням, но вместе с тем существенно отличаются от них. Военно-исторические песни составляют особый вид исторических песен, отличный как от песен о Грозном, так и от городских песен XVII—XVIII веков и от песен казачьих.

Так, располагая исторические песни по эпохам и социальной среде, изучая затем поэтику и формы их музыкального исполнения, можно будет установить жанровый состав исторических песен. То, что предлагается в этой работе,— только первая наметка в этом направлении. Нам представляется, что ранняя песня-скоморошина, песни былинного типа о Грозном, песни о внутренних событиях от конца XVI века до первой половины XVIII века, песни казачьей вольницы и крестьянских войн и бунтов, воинские песни XVIII—XX веков, созданные в солдатской среде, составляют основные жанры исторических песен.

Может быть, наиболее труден и наиболее спорен вопрос о жанрах лирической песни. Лирическая песня — огромная область народного творчества. Область эта разнообразна, подвижна и изменчива. Она допускает изучение с самых разных сторон и точек зрения. Если изучать ее с точки зрения форм бытования и исполнения, то можно говорить о песнях хороводных, игровых, плясовых и таких, которые исполняются вне движения хореографического или иного характера, одним только голосом. По бытовому применению можно говорить о песнях трудовых, посиделочных, святочных, свадебных и т. д. В них, далее, поется о различных сторонах человеческой жизни — о любви, семье, разлуке с родной землей, крепостной зависимости, о тюрьме, о солдатской жизни, о разбойничьей доле. Песни могут выражать известное отношение к миру: тогда можно говорить о песнях сатирических, укоряющих, или, наоборот, величальных, или оплакивающих, сетующих. С точки зрения темпа и характера музыкального исполнения можно говорить о песнях протяжных[3], частых и промежуточных («полупротяжных»). Наконец, есть песни различных социальных групп: песни крестьян, бурлаков, солдат, рабочих. Какие же из этих песен являются жанрами?

---

[3] В музыковедческой литературе под «протяжными» понимаются песни с наличием внутрислоговых распевов. Филологи под «протяжными» понимают любые песни элегического характера, исполняемые в медленном темпе.

Любой из названных здесь видов песен может стать предметом монографического изучения. Можно отдельно изучать, например, песни хороводные, или разбойничьи, или сатирические и т. д., и такие монографии очень нужны и очень полезны. Каждый из исследователей может назвать избранный им вид жанром, понимая это слово в любом смысле и не ставя вопроса о том, в каком отношении изучаемый вид находится к другим видам. Но дело меняется, как только мы перейдем от изучения одного какого-либо вида к изучению лирической песни в целом. Установление жанров требует точной терминологии и правильных приемов систематизации. Если этого нет, мы получим искаженную картину, получим неправильные выводы и установления.

Вопрос о жанрах лирической песни тесно связан с вопросом о классификации ее. С этим дело обстоит очень неблагополучно. Так, например, в семитомном своде А. И. Соболевского «Великорусские народные песни» (СПб., 1895—1902) второй и третий том отведены для песен о семье; в седьмом томе помещены песни шуточные. Такое деление было бы правильным, если бы не было шуточных песен о семье; но такие песни есть. Многие песни о старых мужьях носят ярко выраженный шуточный характер. Куда же их отнести: к песням «о семье» или к «шуточным»? Такое деление ошибочно, оно произведено по признакам, которые не исключают друг друга. Эта ошибка упорно держится вплоть до самых последних лет. В лекциях В. И. Чичерова (Русское народное творчество, М., 1959) в главе «Жанровый состав песенной лирики» в числе основных жанров названы «хороводные» и «юмористические и сатирические». Но именно хороводные песни часто носят юмористический и сатирический характер. Один вид выделен по форме исполнения («хороводные»), другой — по отношению к изображаемому («юмористические»), но эти признаки не исключают друг друга, и деление получилось ошибочное, неправильное не только с точки зрения логической, но и дающее ошибочное представление о характере песен. В книге Н. П. Колпаковой «Русская народная бытовая песня» (М.—Л., 1962) в числе других названы «игровые» и «лирические». Термин «бытовые» неудачен потому, что он внушает мысль, будто, кроме бытовых, есть еще какие-то другие, небытовые песни. Термин «бытовые» должен быть вообще изъят из научного обихода как слишком широкий и потому не имеющий никакого определенного смысла. Все решительно песни есть песни бытовые, либо потому, что они живут и применяются в быту, либо потому, что в них прямо или косвенно отражен быт русской деревни. Колядки в такой же степени могут быть

названы бытовыми песнями, как солдатские походные или колыбельные; разница только в том, какие стороны русского быта в них прямо или косвенно отражены. Вне быта песен не бывает. Деление же на «игровые», с одной стороны, и «лирические», с другой, неправильно потому, что лирика есть понятие широкое, в которое входят самые различные виды народных неэпических песен. Данное же распределение исходит из узкого понимания «лирики» как выражения глубоко личных и интимных чувств. Для фольклора такое понимание «лирики» неприменимо. Лирика наряду с эпикой и драматикой есть род поэтического творчества, который выражает не только личные чувства грусти, любви и т. д., но всенародные чувства радости, скорби, гнева, возмущения, причем выражает его в самых разнообразных формах. Эти формы и составляют жанры, тогда как «лирика» не есть жанр. «Игровые» песни — одна из частных форм исполнения песен; противопоставлять понятие «лирических» и «игровых» песен и утверждать их несовместимость так же неправильно, как говорить о несовместимости понятий дерева и березы.

Неумение отличать род и вид, а также применять более широкие и более узкие разряды классификации вообще встречается очень часто. Можно сказать, что такой способ распределения у нас господствует. Материал делится на разряды без дальнейших подразделений или разветвлений, причем в один ряд попадают явления очень широкого и очень узкого характера. Получается перечисление без всяких подразделений, без разветвлений. Между тем многих ошибок можно было бы избежать, применяя одни признаки для разрядов, другие — для подразрядов, вместо того чтобы совмещать их в одном ряду, где они не исключают друг друга.

Совершенно очевидно, что пока имеются подобные ошибочные представления о составе русского фольклора, о категориях этого состава и о их взаимоотношениях, вопрос о жанрах русской песни не может быть решен.

Как же выйти из затруднений? Мы исходим из двух предпосылок теоретического порядка. Первая состоит в том, что в фольклоре при единстве или спаянности содержания и формы первично содержание; оно создает себе свою форму, а не наоборот. Такое положение остается верным независимо от философских споров о том, что понимать под формой и что под содержанием.

Вторая предпосылка состоит в том, что различные социальные группы создают различные, а не одинаковые песни. Обе эти предпосылки тесно связаны между собой. Мы полагаем, что крестьяне, батраки, солдаты, рабочие будут созда-

5 Зак. 80

вать разные по своему содержанию песни и что вследствие этой разницы в содержании и форма их будет различна. Это значит, что разделение по социальному признаку не будет противоречить разделению по признаку поэтики. Наоборот, такое разделение позволит внести в пестрый и разнообразный мир песни некоторую систему.

Не предрешая пока вопроса о том, что в области лирической поэзии называть жанром и что нет, мы попытаемся разделить песни по признаку социальной принадлежности. С этой точки зрения можно отличить три большие группы: 1) песни крестьян, ведущих земледельческий труд; 2) песни крестьян, оторвавшихся от земледельческого труда; 3) песни рабочих.

Остановимся сперва на песнях собственно крестьянских.

Традиционное деление крестьянской лирики на обрядовую и необрядовую логически и фактически правильно. Правильно также подразделение обрядовой лирики на календарно- и семейно-обрядовую лирику.

Слово «календарные песни» в приложении к лирике не совсем удачно. Это — песни больших народных праздников, носивших ярко выраженный земледельческий характер. Поэтому более правильно будет назвать совокупность этих песен земледельческой обрядовой лирикой. Песни этого вида легко и естественно делятся по тем праздникам, во время которых они исполнялись. На святках исполнялись колядки — песни, прославлявшие хозяев и сулившие им богатый урожай, умножение скота, здоровье и благосостояние. В благодарность за эти посулы (которым когда-то приписывали заклинательную силу) хозяева одаривали колядующих. Под новый год пели песни подблюдные. Эти песни сопровождали гадание, состоявшее в том, что в блюдо с водой опускалось несколько колец, а затем пелись краткие песенки, сулившие брак, разлуку, смерть, дорогу и т. д. Под песни вынимались кольца, и та, которой принадлежало кольцо, относила песню к себе.

Продолжая обзор, мы можем назвать масленичные песни. Количество их очень невелико, они плохо сохранились. Это — веселые песни о встрече и проводах масленицы. В Егорьев день в средней полосе России в первый раз после зимы выгоняли скот на пастбище. По этому случаю пелись особые песни, егорьевские, содержание которых сводилось к заклинаниям или заговорам на сохранность скота от волков, падежей и бескормицы. В период весеннего равноденствия праздновалась встреча весны. В день этого праздника пекли жаворонков или куликов и давали их детям. Дети привязывали их к прутьям или деревьям, что должно было изобра-

жать прилет птиц, и пели особые песни, называемые веснянками. В этих песнях призывали весну и восхваляли ее. Птицы будто бы приносили на своих крыльях весну. Седьмой четверг после пасхи называли семик. В этот день украшали березку, водили под ней хороводы и пели песни во славу березки. Девушки между собой кумились, и об этом также пелось в песнях. Песни эти принято называть песнями семицкими. В этих песнях обрядовые мотивы переплетаются с любовными. Нам известно, что особые купальские песни пелись во время летнего солнцеворота — в день Ивана-Купалы, но у русских такие песни не сохранились. Наконец, во время жатвы пелись так называемые жнивные песни. В них пелось о скором окончании работы и об угощении, которое ждет жниц. Такие песни сопровождались величанием хозяина, на поле которого жницы помогали жать.

Мы могли выделить колядки, подблюдные песни, песни масленичные, веснянки, егорьевские песни, песни семицкие, жнивные песни. Все они относятся к области обрядовой земледельческой лирики, но обладают разным содержанием и разной формой, исполняются по-разному, в разные сроки и различаются своими напевами. Каждый из этих видов составляет жанр, т. е. обладает общностью поэтической системы и исполняется в одни и те же сроки, в тех же формах, тем же музыкальным стилем. Возможно более дробное деление их. Так, например, можно установить разные типы колядок, подблюдных песен, веснянок, но эти типы не представляют собой новых жанров.

Другая большая область обрядовой поэзии — это песни семейно-обрядовые. К ним относятся песни похоронные и свадебные.

Похоронные плачи, или причитания, или, как их иногда называют в народе, вопли, сопровождают все моменты похоронного обряда: обряжение покойника, прощание перед выносом, погружение в землю, момент возвращения родных домой в опустевшую избу. Каждый из этих моментов может сопровождаться особыми по своему содержанию песнями, но они могут и смешиваться. Метрическое строение плачей отличается от метрического строения всех других видов народной лирики. В классической форме плачей — размер хореический с дактилическим окончанием, строки длинные, охватывающие у разных исполнительниц от четырех до семи стоп. Каждая строка синтаксически закончена, после каждой строки делается длительная пауза, во время которой поющая всхлипывает и рыдает.

Свадебная поэзия в основном также состоит из причита-

ний. Причитает невеста или, если она не умеет этого,— плакальщица. Основные моменты свадебного обряда, как сговор, девичник, день венчания и другие, сопровождаются каждый своими причитаниями. Невеста просила не отдавать ее замуж, отсрочить день свадьбы, она страшится жизни в новом доме, где ее ждет тяжелая работа и неласковое обращение. Все это показывает, что свадебные плачи представляют собой совершенно иной жанр, чем причитания похоронные. Невеста пела горестные песни, остальная же молодежь пела песни веселые. Сюда относятся свадебные величальные песни молодым, их родителям и почетным гостям. В адрес же дружки, сватов и свах пелись, наоборот, песни насмешливые; чтобы отделаться от таких насмешек, нужно было откупиться деньгами. Дружка также создавал веселье. Но он не пел, а исполнял различные приговоры, содержанием которых служат приветствия. Эти приветствия могут сопровождаться насмешками в адрес девушек, детей или, например, ворчливых старух, которых предлагается запихать на печь и т. д. Приговоры дружки — не песни. Они исполняются рифмованной прозой, пересыпанной всякого рода остротами и шутками.

Таким образом, причитания невесты, величальные свадебные песни и приговоры дружки и песни-насмешки составляют основные жанры свадебной поэзии.

Мы переходим к рассмотрению внеобрядовой лирики — самого богатого вида народного песенного творчества. Коснувшись обрядовых причитаний, мы должны решить вопрос о причитаниях необрядовых.

Мы имеем в виду те причитания или плачи, которые исполняются по поводу различных несчастий и бедствий, которыми была так богата крестьянская жизнь. Составляют ли эти плачи один жанр с похоронными причитаниями или нет?

Одно из таких бедствий — отдача парня в рекруты, впоследствии — призыв новобранцев в армию. Этот момент сопровождался причитаниями или плачами, которые принято называть рекрутскими причитаниями. Но плачами, причитаниями мог сопровождаться любой другой горестный момент в жизни крестьянина: пожар, отправка больного в больницу; по разным поводам причитали о своей доле батраки, сироты; они плакали, предаваясь воспоминаниям о своем прошлом.

Во время Великой Отечественной войны женщины причитали, получая известие о смерти мужа, сына, брата. Беженцы предавались плачам при возвращении домой, видя свои дома разрушенными.

Общепринято все виды причитаний объединять в один жанр, различая три основных вида их: похоронные, рекрут-

ские и свадебные. Что свадебные причитания невесты составляют совершенно особый жанр, мы видели выше. Больше оснований имеется для объединения плачей рекрутских и других с плачами похоронными. Действительно, стих и в том и другом случае иногда совершенно одинаков, особенно в устах одних и тех же исполнительниц. Так, знаменитая Ирина Федосова совершенно одинаково исполняла причитания похоронные и рекрутские. Разница здесь как будто касается только тематики, а это еще не дает оснований говорить о разных жанрах. С нашей же точки зрения, сходство метрической системы еще не дает оснований для объединения в один жанр. Похоронные плачи представляют собой поэзию обрядовую, корнями своими восходящую к языческим временам. Композиция обрядовых плачей определяется ходом обряда, и потому она единообразна, композиция же необрядовых плачей столь же разнообразна, как разнообразна сама жизнь. Глубоко различны также мир представлений, образов и лексика. Различаются они и своим бытовым применением, а это, как мы видели, один из признаков жанра. Мы приходим к выводу, что в области причитаний имеется три жанра: два обрядовых — свадебные и похоронные, и один необрядовый, куда входят причитания рекрутские и другие, связанные с бедствиями военного времени, а также плачи, связанные с различными несчастиями старой крестьянской жизни.

Одна из основных трудностей в изучении крестьянской лирической песни состоит в ее необычайной подвижности и изменчивости. Признаки отдельных песен настолько неустойчивы, что единой, общепринятой терминологии нет; сам народ также имеет множество различных названий для песен. Эти названия могут стать предметом специального изучения и комментирования. Вот несколько таких терминов: песня протяжная, проголосная, голосовая, частая, скорая; — хороводная, круговая, походенечная, парочная, парная, проводочная, продольная, уличная, науличная; — игровая, плясовая; — вечериночная, посиделочная, гульбищная, обыденная, девичья; — святочная, вешняя, троицкая. <...> Есть множество и других названий.

Мы не можем полностью использовать народные обозначения, так как значения их перекрываются, в них нет системы. Многие песни не названы никак. Но обилие этих терминов показывает, что у народа есть какие-то очень точные представления о жанрах и об их отличиях, что народ различает свои песни и этими отличиями дорожит и очень метко и выразительно обозначает различные виды песен.

Как же нам быть, что положить в основу определения и разбивки?

На первый взгляд наиболее простым и естественным способом деления представляется деление по темам. Но это все же не так. Тема или содержание само по себе не всегда может служить признаком жанра. Так, например, песни о старом муже могут иметь трагический характер и исполняться как песни протяжные, но такие же песни могут иметь шуточный, фарсовый характер и исполняться как песни плясовые или игровые или хороводные. Песни о любви, о семье, о разлуке, об ушедших на службу солдатах, о смерти на чужбине и другие могут относиться как к совершенно различным, так и одинаковым поэтическим системам. Темы песен должны изучаться самым пристальным образом, но отличие тем еще не означает отличия жанров и наоборот: одна и та же тема может фигурировать в различных жанрах. Поэтому положить тематический признак в основу нельзя.

Мы положим в основу другой признак, а именно форму исполнения. По форме исполнения в классической крестьянской лирической песне можно ясно отличить два больших вида: это, с одной стороны, песни, которые исполняются в сопровождении различных телодвижений: в основном это песни хороводные, плясовые и игровые; с другой стороны, есть песни, которые исполняются одним только голосом, без телодвижений хореографического или мимического характера; такие песни могут исполняться стоя или сидя, при некоторых работах, на посиделках, хором или в одиночку. В науке эти песни не получили обозначения. В Сибири такие песни именуются «проголосные», но этот термин неудобен потому, что в других местах этим словом обозначаются песни протяжные. Римский-Корсаков в своем сборнике «Сто русских народных песен» (1877) назвал их голосовыми. Термин «голосовые песни» может быть принят как термин условный, обозначающий, что песни исполняются только голосом. Различие этих двух больших видов песен может быть положено в основу начального деления. Подробное рассмотрение их пока не может входить в задачи нашего изучения. Нам пока достаточно установить общие черты их. Хороводные, игровые и плясовые песни обладают особым стилем. Обычно они имеют куплетное строение (чего нет в песнях голосовых). Такие песни обладают особыми законами композиции. Так, например, последние строки каждого куплета могут повторяться с изменением одного-двух слов. В первом куплете одной из песен сборника Римского-Корсакова (№ 55) девушка поет о том, что она уронила венок и зовет батюшку поднять его, но батюшка венка не

поднимает; во втором куплете фигурирует матушка, а в третьем — милый, и он поднимает венок. Композиционные приемы хороводных песен очень ясны и могут быть изучены. Хоровод может своими движениями совершать различные фигуры. Так, Балакирев отличает хороводные песни «круговые», когда хоровод движется по кругу, и «ходовые», когда поющие стоят или ходят друг за другом. Можно отличить и другие виды хороводов. Игровые песни своим содержанием связаны с игрой, под которую они исполняются (заинька, воробушек и др.). Вне игры эти песни собственно не имеют смысла, хотя могут исполняться в одиночку, например как некое воспоминание об играх молодости. Игры и игровые песни отличаются также по тому, исполняются ли они на открытом воздухе или в избе. Игры зимой в избе и летом в поле или на улице бывают разные. Игровые песни тесно связаны с играми, и очень часто из текста песни можно установить, в чем игра состояла. Игровую песню можно узнать независимо от того, обозначена ли она собирателем как таковая или нет. Границы между хороводными и игровыми песнями не всегда можно установить точно, так как самое ведение хоровода есть род игры. В плясовых песнях содержание песни менее тесно связано собственно с пляской, чем содержание игровых с игрой. Любая частая песня может быть использована как плясовая, под любую частую песню можно плясать. Однако не под всякую частую песню непременно пляшут. Если игровую песню можно узнать независимо от того, обозначена ли она как таковая или нет, то плясовую по тексту узнать нельзя. Из этого следует, что плясовые песни собственно не представляют жанра. Тем не менее использование песни для пляски — важный признак целого ряда частых песен.

Точное определение хороводных и игровых песен затрудняется еще тем, что ведение хороводов с течением десятилетий начинает отмирать. Текст же и напев песен держится. Исполняемые вне хороводов такие песни начинают меняться, иногда — портиться. Они теряют куплетное строение, повторения и другие признаки классической хороводной песни. Если такую песню услышать или прочесть впервые, ее не всегда можно узнать как хороводную. Под «хороводными» следует понимать исконно хороводные, т. е. такие, которые в своей первоначальной и полной форме исполнялись при ведении хоровода. Может встретиться и обратный случай. Хоровод может исполнять песню, вовсе не хороводную по своему характеру. Собиратели иногда называют такие песни «хороводными», но это в данном случае означает лишь то, что песня ис-

полнялась хороводом, хотя она и не хороводная по своему характеру.

Переходя к песням голосовым, мы и здесь должны будем установить какие-то первичные группы. Среди песен голосовых резкими отличиями обладают ярко выраженные протяжные и ярко выраженные частые песни. Разница темпа вместе с тем есть разница характера песни, настроения, выраженного в ней. Протяжные песни по содержанию своему лиричны, выражают глубокие задушевные чувства поющих. По содержанию это песни грустные, элегические. Частые песни, наоборот, носят веселый и шуточный характер, по содержанию своему могут иметь сатирическую окраску. Они выражают не столько индивидуальные, сколько коллективные чувства. Но не все песни носят ярко выраженный протяжный или частый характер. Некоторые собиратели и составители сборников вносят категорию «полупротяжные». С точки зрения логической это правильно, но особой необходимости в таком обозначении нет. «Полупротяжные» песни — это такие, темп которых не имеет решающего значения для их характера. Если песня не имеет ярко выраженного темпа, темп может при изучении песенного состава и его характера вообще не обозначаться. Веселый, юмористический и сатирический характер типичен для частой песни, но обратное отношение не всегда будет правильным. Возможны веселые и радостные и даже сатирические песни, не имеющие характера частых. Поэтому, обозначая песню, необходимо, кроме определения темпа, обозначать также, не имеет ли она шуточного или сатирического характера. Наконец, песня должна быть определена и изучена со стороны содержания или темы. Как уже указывалось, тема сама по себе не может служить признаком жанра. Тем не менее для понимания смысла песни тема или содержание — основной момент. Большинство собственно крестьянских песен, как хороводно-игровых, так и голосовых, посвящено любви и семейной жизни. Этому же посвящены и многие шуточные частые песни. Но содержание песен этим не исчерпывается, и исследование должно установить и другие темы лирических песен. Так, есть протяжные песни о крестьянской неволе, есть частые сатирические песни о духовенстве, песни о ленивых или строптивых женах, о лентяях и неудачниках и др.

Перелистывая антологию Соболевского или любой другой сборник, легко убедиться, что собиратели или издатели обычно обозначают песню каким-нибудь одним словом. Так, например, одни песни названы «хороводные», другие — «посиделочные», третьи — «парные», четвертые — «протяжные»

и т. д. Такой способ не помогает разобраться в множестве видов крестьянской лирической песни. Их следует обозначать не по одному признаку, а по совокупности нескольких признаков.

Как минимум, для первичного определения песен каждую из них следует определять с пяти точек зрения.

1. Прежде всего необходимо определить, является ли песня хороводной или она исполняется только голосом. В сомнительных случаях, когда песня потеряла свой хороводный характер, исконность хороводного исполнения может быть установлена путем сличения вариантов.

2. Особо следует выделить игровые песни или игровые (хороводно-игровые или посиделочные) применения их.

3. Протяжное или частое исполнение характеризует два совершенно разных типа песен, и темп исполнения, если он очевиден и ярко выражен, должен быть обозначен. Промежуточные формы, как уже указывалось, не имеют существенного значения для определения песен, и нет необходимости особо их указывать.

4. Частые песни вместе с тем обычно имеют шуточный или сатирический характер, что очень важно для определения типа песен. Шуточный характер могут иметь песни и нечастые, что также должно войти в определение.

5. Хотя тема или содержание и не имеют решающего значения для определения жанра, к которому песня относится, они должны быть обозначены, войти в определение песни, что поможет лучше понять взаимоотношение между формой и содержанием.

Не во всех случаях необходимо установление всех пяти признаков, но проверять песни надо по всем. <...>

Какие же жанры можно наметить в этой богатой области лирической песни? Состав собственно крестьянских необрядовых песен в поэтическом отношении настолько богат и разнообразен, что включает в себя различные песни, которые не могут быть отнесены к одному и тому же жанру.

Мы бы считали, что песни хороводные, игровые и плясовые составляют жанр, отличия же их между собой составляют группы, подгруппы и т. д. Несколько иную картину дают песни голосовые. Частые, несомненно, составляют особый жанр, выделяясь не только ритмом, но и образами, всей своей поэтикой. Они предварительно могут быть сосчитаны жанром. Другой жанр составляют нечастые, среди них особый вид — протяжные. Таким образом, для первичной ориентировки мы можем выделить следующие жанры крестьянской лириче-

ской необрядовой песни: 1) хороводные и игровые; 2) голосовые частые; 3) голосовые нечастые и в том числе протяжные.

Каждая из этих групп распадается на разновидности, которые могут стать предметом уже специального изучения крестьянской лирической песни. Дальнейшее разделение может идти по темам. Так, хороводные и игровые могут быть распределены на песни о любви, о семье; этим почти исчерпывается их тематическое содержание. Частые могут быть распределены по тем же темам, но сюда еще прибавятся сатирические и шуточные о попах, о ленивых женах и т. д. Равным образом все другие жанры или виды их могут быть распределены по темам. При таком распределении темы будут повторяться по жанрам. Никакой беды в этом нет. Такое распределение будет иметь собственно научный характер. В целях эмпирических (например, при систематизации материала для сборников, для обзоров и т. д.) можно в основу положить тему или содержание: песни о любви, песни о семье, песни о смерти на чужбине, песни о неволе и т. д. с подразделением их на жанры: песни о любви — голосовые протяжные и примыкающие к ним (голосовые частые, хороводные и игровые). Аналогичное распределение возможно для других тем; в таких случаях будет повторяться жанровое обозначение. При этом окажется, что между темами и жанрами есть тесная связь. Так, например, совершенно очевидно, что не может быть частых, игровых или хороводных песен о смерти на чужбине, равным образом не может быть, например, протяжных песен о проделках хитрой жены, пытающейся обмануть своего старого мужа. Такая песня может быть только частая. Нарушение этой связи возможно только в песнях пародийного характера. Так, песня об алчности или пьянстве попов может исполняться как протяжная с использованием церковных мотивов песнопения.

Особый мир представляет собой детский песенный фольклор. Эта область мало изучена, между тем она заслуживает самого пристального внимания. В этой области созданы такие ценности, которые по сегодняшний день используются при воспитании малышей. <...>

Надо отличать песни, которые поются взрослыми для детей или во всяком случае старшими для младших и самых маленьких. Другие поются самими детьми.

Колыбельные песни очень разнообразны как по своему содержанию, так и по форме и формам исполнения. Самое важное в них — спокойный убаюкивающий ровный напев. Слова имеют подчиненное значение, и часто колыбельные пес-

ни состоят из нанизывания образов из жизни людей и животных.

Другие песни — это всякого рода «потешки», прибаутки, которыми забавляют самых маленьких детей. Детей при этом качают на носках ноги или дают им провалиться между колен, играют с их ладонями («ладушки») и пальцами.

Другие песни поются самими детьми. Прежде всего это песни, которые исполняются при играх. Детские игровые песни представляют собой совершенно иное явление, чем игровые песни взрослых. Детские игровые песни сопровождают некоторые моменты детских игр, и без знания их они непонятны. Целый ряд таких игр описан Шейном (в коршуна, в короли, мак, хрен и др.), причем приведены и песни, сопровождающие эти игры.

Особый вид песен при игре — это считалки. Считалки не всегда поются, и к песням их можно относить лишь условно. Какое богатство словесного ритмического творчества и всяких выдумок кроется в считалках, показано в сборнике Г. С. Виноградова «Русский детский фольклор» (1930). Дети очень любят поддразнивать друг друга и петь насмешливые песни. Такие песни-дразнилки и песни-насмешки представляют особый, очень забавный и интересный вид детского творчества.

Наконец, подобно тому, как взрослые поют свои песни о своей жизни, так и дети поют свои, сложенные ими песни обо всем, что они видят и слышат в деревне. Часто эти песни состоят из набора слов, образов, словесных отрывков, без всякой логической связи, но эти песни имеют свою логику, отличную от логики взрослых. Большинство их имеет шуточный, веселый характер, и отделить их от песен-дразнилок и песен-насмешек не всегда возможно. Шейн несколько тяжеловесно озаглавил раздел, посвященный этим песням: «Песенные прибаутки и приговоры, которыми дети, вышедшие из младенческого возраста, уже начинают сами себя тешить и забавлять». Это — песни детей об окружающей их жизни.

Каждый из выделенных здесь видов детского песенного фольклора представляет собой особый жанр. Жанровое богатство и разнообразие этого вида крестьянского творчества довольно значительно.

Таков общий жанровый состав собственно крестьянской лирики.

Все виды крестьянской лирики прямо или косвенно связаны с земледельческим трудом, с бытом, жизнью и нравами старой русской деревни.

Лирическая песня не отражает всей тяжести крестьянской жизни при царском строе и помещичьей эксплуатации. Эта

жизнь была настолько тяжела, что она многих гнала из деревни. Одни легально уходили искать приработков, другие бежали, превращались в бродяг, уходили в разбой и попадали в тюрьмы. Надолго отрывала крестьян от земли солдатчина. Наконец, с ростом капитализма и фабрично-заводского производства часть крестьянства уходила в города и постепенно превращалась в потомственный пролетариат.

Некоторая часть крестьян насильственно отрывалась от земледельческого труда самими помещиками. Их брали на услужение в поместье или увозили в города и делали лакеями. И те и другие создают свой фольклор, отличный от фольклора крестьянского. Песни дворовых составляют несомненный, притом очень специфический жанр. С одной стороны, в них отражен весь ужас, все унижение крестьянина, всецело зависящего от произвола барина и подвергающегося жестокой порке за малейшие провинности. С другой стороны, в них есть элементы какого-то фривольного или развязного тона, который совершенно чужд песням крестьянским и который свидетельствует о развращении крестьянской психики под влиянием «цивилизованной» барской среды. Еще сильнее этот тон выражен в городских лакейских песнях, число которых очень невелико, но которые, несомненно, также составляют особый жанр.

Крестьянин, оторванный от земли, еще мог некоторое время петь свои старые, с детства слышанные песни. Но эти песни не соответствовали его новым жизненным условиям. Он начинал петь о своей жизни новые песни, первоначально используя старый поэтический арсенал, но постепенно создавал песни новые по содержанию и по форме. Эти песни получают острую социальную направленность.

Бурлацкие песни сопровождают работу бурлаков. В современном языковом обиходе «бурлаками» называют тех, кто на реках тянул барки против течения. Но в народном обиходе «бурлаками» называли всех, кто уходил на сезонные приработки. Обычно уходили и работали артелями. Чаще всего уходили именно на речные работы, но в более древние времена, когда под пашню вырубали леса, бурлаки нанимались на работу по вырубке лесов. Такие песни пелись тогда, когда требовалось групповое усилие ритмическими рывками, например при сведении баржи с мели, при вбивании или вытаскивании свай, при сваливании подпиленного дерева, при выкорчевывании пней и других работах. Песня заменяла команду, а иногда команда входила в состав песни. Это, таким образом, трудовые песни. Такие песни известны многим народам.

От бурлацких трудовых песен надо отличать песни о бурлаках. О бурлаках поется в женских крестьянских песнях. Девушка вышла за бурлака, считая его за вольного человека, имеющего хороший заработок. На самом же деле «у него один алтын во котомке да вязовая дубинка за плечами». Подобные песни о бурлаках относятся к жанру голосовых протяжных песен любовного содержания.

С XVI века широкие формы принимает бегство на окраины. Опричнина, военное разорение, голод, эпидемии, невыносимый гнет — все это приводило к образованию казачества. Но далеко не все доходили до окраин. Многие уходили в разбой. Разбойник представлялся крепостному крестьянину человеком, вырвавшимся на волю. Мало того, грабя богачей, разбойник совершал правое дело, восстанавливая попранную социальную справедливость. Разбойник превращался в героя. Песни о таких героях можно назвать удалыми. В крестьянском сознании это молодец, вырвавшийся на волю. Широкие волжские просторы — фон многих таких песен. Разбойники ездят по Волге, ловят и казнят губернатора. Они устраивают засады на дорогах, иносказательно именуют себя рыболовами, которые ловят осетров, понимая под этим купцов. Или же в песне с насмешкой и прибаутками сообщается о том, как «усы», т. е. разбойники, ограбили кулака: «Хлеба он не пашет, да рожь продает, он деньги берет да в кубышку кладет». Такие песни могут быть названы удалыми. Так их назвал Сахаров, и это название было подхвачено Белинским. Они поются в быстром темпе. Но есть разбойничьи песни совершенно иного характера. Воспевая удалых героев, народ вместе с тем смутно понимал, что разбой не есть форма социальной борьбы, которая может привести к изменению жизни или социального уклада. В таких разбойничьих песнях широко распространены мотивы тюрьмы, казни, виселицы. Разбойник неизменно сталкивается с государством, и государство всегда побеждает. Разбойник знает, что он будет казнен, и народ изображает эту казнь как дело справедливое. Так разбойничьи песни отражают трагизм и безысходность положения беглого крестьянина, ставшего разбойником. Такие песни по форме исполнения принадлежат к протяжным. Это песни трагического содержания и трагического тона. К таким принадлежит, например, знаменитая песня «Не шуми, мати зеленая дубравушка», песня о сиротинушке, который ушел на Волгу в разбой, а теперь сидит в тюрьме и рассказывает о своем прошлом. Таким образом, разбойничьи песни как таковые еще не составляют жанра. В их состав входят песни, по крайней мере, двух жанров — это песни удалые

и песни протяжные. Протяжные песни мы уже видели, говоря о голосовых крестьянских песнях. Но тем не менее вся совокупность поэтики разбойничьих песен иная, чем поэтика протяжных песен любовного и семейного содержания; образы действующих лиц, эпитеты, лексика, метафоры иные, чем в песнях крестьян на земле. В них изображается иная действительность и иное отношение к ней. Все это говорит о том, что протяжные разбойничьи песни представляют собой иной жанр, чем протяжные песни любовно-семейного содержания.

Особый жанр народной лирики представляют также песни солдатские. Возможно, что при их специальном монографическом изучении удастся установить и в числе солдатских песен наличие нескольких различных жанров или жанровых групп. Среди солдатских песен нет таких, которые по аналогии с разбойничьими можно было бы делить на протяжные и веселые. Фольклорные солдатские песни, которые нам известны, носят более или менее ярко выраженный протяжный характер. Вся жизнь солдата, от момента призыва и до смерти на поле сражения, отражена в этих песнях. Солдату не до лазоревых цветочков и шелковой травы, и о них он никогда уже не поет. Он поет о писарях, забривающих лоб, о муштре, учениях, тяжести солдатской службы с караулами, трудными переходами, тяжелой амуницией, зноем и холодом, о нечеловеческом с ним обращении, о море крови и трупах после боев. Но вместе с тем эти песни — не жалобы и не стоны. Это правдивое изображение жизни. Вопреки этой жизни солдат знает, что он выполняет долг перед родиной, и служит верно. Все это заставляет нас выделять солдатские песни в особый жанр народной песни. Предмет этих песен — солдат в быту, в буднях солдатской жизни. Эти воины, живущие так тяжело и трудно, вдали от родных земель и от своих семейств, выносят на своих плечах все тяжести исторических побед русского оружия. Но эти песни — об исторических боях и полководцах — представляют собой уже иной жанр — жанр воинских исторических песен, создаваемых участниками походов. С другой стороны, не относятся к солдатским песням песни девушек и жен, поющих о разлуке с милым, взятым в армию. Такие песни о солдатах не являются солдатскими песнями. Они принадлежат к жанру любовной протяжной крестьянской лирики.

Песни тюрьмы, каторги и ссылки неоднородны по своему составу. Можно явственно отличить два разных вида их. В одних поется о молодце в неволе. За что он попал в тюрьму, об этом в большинстве случаев не говорится или если и го-

ворится, то очень глухо; можно догадаться, что до тюрьмы парня (иногда и девушку) довела любовь. По форме исполнения они относятся к протяжным. Основные мотивы их — тоска по воле, просьба к родителям, к жене, к милой выкупить их. Заключенный смотрит из острога в окно, видит дорогу, видит своего коня. Руки и ноги закованы в кандалы, кандалы гремят и стирают кожу.

Другой вид тюремных песен носит совершенно иной характер. Это — песни уголовников, которые бравируют своим прошлым. Песни эти не протяжные. Они сложены людьми полуграмотными. На строе и стиле песен явно сказывается литературное влияние. Размер песен хореический, большей частью четырехстопный, но он строго не выдерживается. Песни кое-где, от случая к случаю, пересыпаны рифмой. Картины и мотивы здесь иные, чем в протяжных тюремных песнях. За поджог, за воровство или мотовство парня ведут наказывать. Описывается наказание плетьми, обрисовывается фигура палача. Эти страшные подробности как бы контрастируют с шутливым тоном песен и складом речи. Наказание бродяги плетьми описывается в стиле плясовой песни.

Следует оговорить, что песни политических ссыльных не относятся к области фольклора, хотя некоторые из них получили широкое распространение. Они частично сложены поэтами и композиторами-профессионалами, частично самими ссыльными.

Следует сказать еще несколько слов о городском песенном фольклоре. Эта область очень мало изучена. Городская мещанская среда имеет свой фольклор. Он не отличается высокими художественными достоинствами, хотя искренность чувств, иногда очень трагических, совершенно несомненна. Эта среда создала жанр жестокого романса — песен литературного типа, содержанием которых обычно служит трагически завершающаяся несчастная любовь. По сюжетам некоторые из этих песен близки к балладам.

Завершающее звено в развитии русской народной песни — это песни рабочих. Они представляют собой явление принципиально иного характера, чем до сих пор рассмотренные песни. Их поэтика существенно иная, чем поэтика песни крестьян. Это — песни потомственных пролетариев. Отношение к действительности и способы ее изображения иные, как иным является и содержание этих песен.

По мере того как крестьянин, перешедший в город на завод, теряет свою связь с деревней, меняется характер его песен. Первоначально в песнях рабочих используется арсенал старой протяжной песни. Они начинаются с таких обра-

щений, как «Вы леса ль, мои лесочки, леса мои темные!..», «Я вечор-то, добрый молодец...», «Ах, у нашего государя, света батюшки...» и др. Можно говорить о наличии некоторого количества протяжных рабочих песен. По жанру они отнюдь не совпадают с протяжными песнями крестьян: весь мир образов и содержание их иные. Рабочие плачут, правда, совсем по-крестьянски, но плачут они не от тоски по милой, а о своей горькой жизни. Количество таких протяжных песен очень невелико, но они есть, наличие их закономерно и объяснимо.

Но в целом рабочие создают свою песню не на традициях, идущих от крестьянской лирики, а на традициях, идущих от литературы. Правда, в XVIII веке, когда в поэзии господствовал классицизм, или в начале XIX века, когда господствовал Жуковский, а русская поэзия в лице Дельвига Мерзлякова, Нелединского-Мелецкого сама опиралась на ложно понятую крестьянскую песню, в этот период рабочему нечего было брать от профессиональной поэзии. Но он перенял два принципа: принцип ритмизации и принцип рифмы. Размеры ранней рабочей поэзии небогаты: это четырехстопный хорей, который впоследствии приводит к созданию частушки. Рифма завоевывает песню постепенно и становится все острее и резче.

О, се горные работы,
Скажем горные работы,
Они всем дают заботы.

Так начинается старинная, относящаяся к концу XVIII или к началу XIX века горнозаводская песня, записанная в Змеиногорске (Алтай). Но в репертуар рабочих властно проникает классическая литература. В песню превращаются стихи Рылеева, Пушкина, Огарева, Плещеева, Некрасова и других поэтов, подхватываются талантливые стихи революционеров-профессионалов — Мачтета, Клеменца, Ольхина, Моисеенко и др. Все это не относится к области фольклора, но эти песни влияют на создание и развитие собственно рабочего фольклора. Они создаются отдельными рабочими, имена которых иногда названы, иногда нет. Такие песни известны нам из записей фольклористов, из листовок и подпольных сборников революционных песен, из архивов жандармских управлений, где записи таких песен хранились как вещественное доказательство. Песни эти не вполне подходят под понятие фольклора, основанное на изучении крестьянской поэзии. Но это и не литература в том смысле, как ее понимает большинство историков литературы. Это такая область народного творчества, где литература и фольклор смыкаются. Чем ши-

ре мы поставим границы изучения, не пытаясь искусственно отграничивать фольклор и литературу, тем изучение будет плодотворнее.

Если подходить к рабочей песне с такой широкой меркой, то в ней, кроме выделенных выше протяжных песен фольклорного типа, можно выделить три вида песен.

Это, во-первых, песни, созданные самими рабочими, лирического, или эпического, повествовательного, или смешанного лиро-эпического характера. Эти песни составляют определенный жанр, внутри которого можно проследить развитие и совершенствование как в отношении внешней формы, так и идейно-революционного содержания. От наивной веры в хорошего хозяина до понимания истинных причин социального неравенства и необходимости вооруженного восстания как единственного способа борьбы с ним — такова эволюция идейного содержания рабочей песни. От рифмованных виршей до полных драматизма ритмически богатых и с большим подъемом созданных революционных песен — такова эволюция художественной стороны этих песен.

Другой жанр рабочей поэзии — песни сатирические. Элементы сатиры имеются уже в ранних рабочих песнях, но как самостоятельный жанр сатирическая песня развивается позже и достигает своего полного развития в период революции 1905 года. Развитие сатирической песни соответствует развитию классового сознания рабочих. Если в начале этого развития ненависть и насмешки направлены против надзирателя, позднее — мастера, инженера и хозяина, после 9-го января этой мишенью становится царь и его министры, высшее духовенство, а в основе — система классового государства, возглавляемого царем.

Далеко не все в этих песнях может быть названо художественно-совершенным. Но, изучая поэзию рабочих и сопоставляя ее с поэзией крестьян, необходимо иметь в виду, что крестьянская лирика есть завершающая (а к XX веку уже клонящаяся к упадку) ступень развития этого вида народного творчества; поэзия же рабочих есть первая ступень совершенно нового качества поэзии, которое в короткий срок достигло высокой степени совершенства, но в состав которого входят формально и менее совершенные произведения, которые, однако, выполняли историческую роль в формировании и выражении революционного сознания рабочих.

Наконец, говоря о поэзии рабочих, нельзя не упомянуть о так называемой «гимнической» поэзии. Слово это не очень удачно, но оно укоренилось. Сюда входят такие песни, как «Марсельеза» и ее русские переработки, «Интернационал»,

похоронные марши («Замучен тяжелой неволей», «Вы жертвою пали») и некоторые другие песни. Все эти песни — авторские, к фольклору собственно не относятся, но они стали подлинно массовыми, их пели, не зная, кто автор, они играли важную роль на митингах, демонстрациях, маевках, в ссылке, и при расширенном понимании природы рабочей поэзии и рабочей песни должны быть рассмотрены и изучены.

Таким образом, в составе рабочей поэзии можно наметить несколько групп, имеющих характер жанров: это протяжные песни фольклорного типа, лиро-эпические стихотворные песни с нарастающим революционным содержанием, сатирические произведения, также с нарастающим революционным сознанием, и гимническая поэзия, уже выходящая за грани фольклора.

ФОЛЬКЛОР И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Широко распространено мнение, будто нет принципиальных отличий между способами изображения действительности в фольклоре и в художественной литературе. И там и здесь действительность изображается одинаково верно и правдиво. Так, например, М. М. Плисецкий в своей книге, посвященной историзму русских былин, никак не соглашается с теми, кто утверждает, что былина изображает не события той или иной эпохи, а ее стремления. Почему же, спрашивает он, исторические события изображаются, например, в песнях о взятии Казани, о Степане Разине, почему «Слово о полку Игореве» может верно изобразить поход половцев против русских, почему Л. Н. Толстой в романе «Война и мир» или А. Н. Толстой в романе «Петр Первый» могли изобразить множество исторических лиц и событий, а былина этого не может? «Почему это не разрешается былинам?» — восклицает автор [1]. Итак, нет никакой принципиальной разницы в изображении действительности между былинами, историческими песнями, «Словом о полку Игореве» и историческими романами XIX—XX века.

Это мнение, в котором автор не считается ни с художественными средствами жанров фольклора и литературы, ни с социальной средой, создающей искусство, ни со столетиями исторического развития народа, несмотря на свою явную и несколько примитивную антиисторичность, довольно типично для целого ряда современных работ. Такое же правдивое изображение действительности, как для былин, допускается даже для сказки. В сказках, например, ищут отражения тех форм классовой борьбы, какие имели место в XIX веке [2]. Так,

[1] М. М. Плисецкий, Историзм русских былин, М., 1962, стр. 105—106, 109—110.

[2] См.: Е. А. Тудоровская, Волшебная сказка. Сказки о животных, — в кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 1, М.—Л., 1955, стр. 312—344; Дмитрий Нагишкин, Сказка и жизнь. Письма о сказке, М., 1957; В. П. Аникин, Русская народная сказка. Пособие для учителей, М., 1959.

Е. А. Тудоровская пишет о волшебной сказке следующее: «Правдиво показана исконная классовая вражда между угнетателями-крепостниками и угнетенным народом» (стр. 314). Но когда дело доходит до примеров, оказывается следующее: «Баба-яга, „хозяйка“ леса и зверей, изображается как настоящий эксплуататор, угнетающий своих слуг-зверей...» (стр. 316—317). По мнению Е. А. Тудоровской, классовая борьба в сказке приобретает «вид вымысла». «Это несколько ограничивает реализм волшебной сказки» (стр. 315). Таким образом, волшебная сказка реалистична, но она обладает одним недостатком: в ней есть вымысел, и это снижает, ограничивает ее реализм. Логическим следствием такого мнения будет утверждение, что, если бы в сказке не было вымысла, это было бы лучше.

О таких курьезных мнениях не стоило бы упоминать, если бы точка зрения Е. А. Тудоровской была единичной. Но ее разделяют другие. Так, В. П. Аникин пишет: «Непосредственный жизненный социально-исторический опыт — источник правдивого изображения действительности в устном творчестве народа». Аникин усматривает классовую борьбу в сказках о животных. Он объявляет их аллегориями. «Социальный аллегоризм есть важнейшее свойство народных сказок о животных, и без этого аллегорического смысла сказка была бы не нужна народу» (стр. 70). Таким образом, сказка как таковая народу не нужна. Нужен только аллегорический социальный смысл. Автор пытается доказать, что волк — это «народный притеснитель». К таким же притеснителям принадлежит и медведь. В области волшебной сказки к народным притеснителям социального порядка отнесен Кощей и другие антагонисты героя.

Справедливость требует отметить, что в книге В. П. Аникина много верных наблюдений. Но в годы, когда писалась эта книга, подобные концепции считались в какой-то степени обязательными и прогрессивными.

Мы не будем вдаваться в дальнейшую полемику, но попытаемся подойти к вопросу о том, как в фольклоре изображается действительность, какими средствами он для этого располагает и в чем специфические отличия фольклора от литературы реализма, не путем абстрактных умозрений, а путем изучения самого материала. Мы увидим, что фольклор обладает специфическими законами своей поэтики, отличными от методов профессионального художественного творчества. Вопрос следовало бы поставить исторически; однако раньше чем это сделать, необходимо уяснить себе картину того, что имеется на сегодняшний день. Фольклорные памят-

ники мы будем рассматривать по записям XVIII—XX веков, отодвигая историческое изучение процесса сложения и развития на будущее. Такое описательное изучение необходимо сделать раньше, чем начать изучение историко-сравнительное.

Есть закономерности, общие для всех или многих жанров фольклора, и есть закономерности, специфические только для отдельных жанров. Мы рассмотрим вопрос по жанрам, отнюдь не стремясь к исчерпывающей характеристике их, а ограничиваясь рамками проблемы отношения фольклора к действительности.

Свое изучение мы начнем со сказки как жанра, в котором вопрос об отношении к действительности сравнительно прост. Вместе с тем именно сказка позволяет вскрыть и некоторые общие законы повествовательных жанров вообще. Говоря о сказке, необходимо вспомнить высказывание В. И. Ленина: «Во всякой сказке есть элементы действительности...» [3]. Достаточно самого беглого взгляда на сказку, чтобы убедиться в правильности этого утверждения. В волшебных сказках этих элементов меньше, в других видах ее — больше. Такие животные, как лиса, волк, медведь, заяц, петух, коза и другие, есть именно те животные, с которыми имеет дело крестьянин; из жизни перешли в сказку мужики и бабы, старики и старухи, мачеха и падчерица, солдаты, цыгане, батраки, попы и помещики. В сказке отражена как действительность доисторическая, так и средневековые обычаи и нравы и социальные отношения феодальных времен и времен капитализма. Все эти элементы действительности тщательно изучаются советской и зарубежной наукой, и о них уже существует очень значительная литература [4].

Однако, присматриваясь ближе к словам Ленина, мы видим, что Ленин вовсе не утверждает, что сказка сплошь состоит из элементов действительности. Он говорит только, что они в ней «есть». Как только мы обратимся к вопросу, что же эти реалистические мужики, бабы, солдаты или другие персонажи делают в сказке, т. е. обратимся к сюжетам, как мы сразу окунемся в мир невозможного и выдуманного. Достаточно взять указатель сказочных сюжетов Аарне — Андреева и раскрыть там хотя бы раздел «Новеллистические сказки», чтобы сразу же убедиться, что это так. Где в жизни эти шуты, обманывающие всех на свете и никогда не побеж-

---

[3] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 19.

[4] См., например: В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946; G. Kahlo, Die Wahrheit des Märchens, Halle, 1954; L. Röhrich, Märchen und Wirklichkeit. Eine volkstümliche Untersuchung, Wiesbaden, 1956.

даемые? Бывают ли в жизни такие ловкие воры, которые крадут яйца из-под утки или простыню из-под помещика и его жены? Так ли в жизни укрощаются строптивые жены, как в сказке, и есть ли на свете такие глупцы, которые глядят в дуло ружья, чтобы посмотреть, как вылетит пуля? В русской сказке нет *ни одного* правдоподобного сюжета.

Мы не будем входить в детали, а остановимся в качестве образца только на одном типичном примере. Это — сказка о злополучном мертвеце (Андр. 1536, 1537, 1685—I, 1730—I). В общих чертах дело происходит следующим образом. Дурак нечаянно убивает свою мать: она попадает в капкан или падает в яму, которую дурак вырыл перед домом. Иногда, впрочем, он убивает ее намеренно; она прячется в сундук, чтобы узнать, о чем дурак говорит со своей семьей, и он это знает и заливает сундук кипятком. Труп матери он сажает в сани, дает ей в руки пяльцы или донце, гребень и веретено и едет. Навстречу несется барская тройка. Он не сворачивает с дороги, и его опрокидывают. Дурак кричит, что убили его матушку, царскую золотошвейку. Ему дают сто рублей отступных. Он едет дальше и теперь сажает труп в погреб к попу; в руки он дает своей мертвой матери кувшин со сметаной и ложку. Попадья думает, что это воровка, и ударяет ее палкой по голове. Дурак опять получает сто рублей отступных. После этого он сажает ее в лодку и спускает ее по реке. Лодка наезжает на сети рыбаков. Рыбаки ударяют по трупу веслом, он падает в воду и тонет. Дурак кричит, что утонула его мать. От рыбаков он тоже получает сто рублей. С деньгами он приезжает домой и говорит своим братьям, что он продал матушку в городе на базаре. Братья убивают своих жен и везут их продавать. Жандармы забирают их в тюрьму, а имущество братьев достается дураку. С этим имуществом и привезенными деньгами он начинает жить припеваючи.

Есть и другая версия этой сказки, которую, впрочем, можно считать другой сказкой. Здесь дело происходит несколько иначе. Жена мужика угощает своего любовника. Муж подсматривает. Пока она ходит в погреб за маслом, муж убивает любовника, а в рот засовывает ему блин, чтобы думали, что он подавился. Затем начинаются проделки с трупом, которые частично могут совпадать с предыдущей версией, частично имеют другую форму. В этом случае от трупа надо отделаться, чтобы свалить с себя подозрение в убийстве. Мужик прислоняет труп к дому, где происходит свадебный пир, и начинает ругаться. Гости выскакивают, думают, что ругался мужик, прислоненный к стене, и бьют его по голове. Видя его мертвым, пугаются и, чтобы отделаться от мертвеца, привя-

зывают его верхом к лошади и отпускают. Лошадь забегает в лес и портит капканы охотника. Охотник бьет мертвеца и думает, что убил его. Он сажает труп в лодку, и действие кончается, как в предыдущей версии: злополучный мертвец от удара рыбака падает в воду, и труп исчезает.

Если бы современный советский писатель вздумал написать рассказ о том, как была убита мать и как потом убийца воспользовался трупом для вымогания денег, то ни одно издательство не напечатало бы такого рассказа, а если бы он был напечатан, то вызвал бы справедливое возмущение читателей. Между тем сказка никакого возмущения у народа не вызывает, несмотря на то, что к покойникам крестьяне относятся с каким-то особым благоговением. Сказка эта популярна у многих европейских народов (АТ 1536 А, В, С; 1537). Она проникла даже к индейцам Северной Америки. Почему такой возмутительный сюжет мог стать популярным? Это стало возможным только потому, что эта сказка — веселый фарс. Ни рассказчик, ни слушатель не относят рассказа к действительности. К действительности его может и должен отнести исследователь и определить, какие стороны быта вызвали к жизни этот сюжет, но это относится уже к области не художественного восприятия, а научного. Это не сниженный, не ограниченный или сказочный реализм, это не аллегория и не басня, это *сказка.*

Мы потому так подробно остановились на этом примере, что для вопроса об отношении сказки к действительности он показателен и типичен.

Сказка есть нарочитая и поэтическая фикция. Она никогда не выдается за действительность. «Сказка — складка, песня — быль»,— говорит пословица. «Сказка складом, песня ладом красна». Окончив рассказ, говорят: «Сказка вся, больше врать нельзя». В современном языке слово «сказка» есть синоним слова «ложь».

Но чем же тогда привлекает сказка, если изображение действительности не составляет ее цели? Прежде всего она привлекает необычайностью своего повествования. Несоответствие действительности, выдумка как таковая доставляют особое наслаждение. В сказках-небылицах действительность нарочито выворочена наизнанку, и в этом вся их прелесть для народа. Правда, необычайное имеет место и в художественной литературе. В романтической прозе оно сильнее (романы Вальтера Скотта, Гюго), в реалистической — слабее (Чехов). В литературе необычайное изображается как возможное, вызывая эмоции ужаса, или восхищения, или удивления, и мы верим возможности изображаемого. В народной

же прозе необычайность такова, что фактически в жизни она была бы невозможна. Правда, в сказках бытовых в большинстве случаев нет нарушения законов природы. Все, о чем рассказывается, собственно говоря, могло бы и быть. Но все же события, о которых рассказывается, настолько необычайны, что никогда не могли происходить в действительности, и этим-то они возбуждают интерес. В фольклоре повествование основано не на изображении обычных характеров или обычных действий в обычной обстановке, а как раз наоборот: рассказывают о том, что поражает своей необычайностью. В этом отношении сказка никак не может быть сопоставлена с литературой реализма. Об обыкновенном, будничном, о том, что ежедневно окружает человека, с точки зрения эстетики носителей фольклора рассказывать не стоит. О том, что было в действительности вчера, сегодня, недавно или давно, рассказывают ежедневно все люди, но художественного значения таким рассказам народ не придает, они, с его точки зрения, не выполняют эстетических функций, хотя объективно, с нашей точки зрения, могут обладать художественными достоинствами (рассказы из своей жизни, воспоминания очевидцев о революции, о войне, о замечательных людях и т. д.).

Одна из особенностей сказки состоит в том, что то, чего не было и никогда не могло быть, рассказывается, однако, так, таким стилем, с такими интонациями и с такой мимикой и жестикуляцией, как будто все рассказываемое, несмотря на свою необычайность, происходило в действительности, хотя ни рассказчик, ни слушатель сказке не верит. Этим несоответствием определяется *юмор* сказки. Сказка о злополучном мертвеце очень показательна в этом отношении. Рассказывается о величайших злодеяниях, но рассказывается так, что слушатели смеются от удовольствия. Сюда же примыкают сказки о шуте, о ловких ворах, об одураченном попе, о неверных или строптивых женах и многие другие, а в конечном итоге — и все вообще бытовые сказки. Легким, добродушным юмором, проистекающим из того, что все это только сказка, а не действительность, пронизаны и волшебная сказка, сказки о животных и другие.

И тем не менее, несмотря на свое несоответствие действительности, именно сказка, и в особенности бытовая, есть родоначальница письменной реалистической повествовательной литературы. Когда в Европе в эпоху Возрождения начала расшатываться власть церкви над человеческими умами и создалась светская повествовательная литература в прозе, она черпала свои сюжеты из фольклора. У нас этот процесс начался в XVII веке, в Западной Европе — значительно рань-

ше. Сюжет злополучного мертвеца был использован итальянским новеллистом Мазуччио (ок. 1420—1500). Сравнение его обработки с фольклором очень поучительно как для изучения поэтики фольклора, так и для исследования начала реалистического повествовательного искусства. Новелла называется «Невинный убийца». Здесь дело описывается очень сходно с тем, как это имеет место в сказке, но принципиально совершенно иначе. В Саламанке во время правления в Кастилии короля Феррандо Арагонского живет ученый молодой богослов, миноритский монах по имени Диего. Заметим сразу же, что уже это начало знаменует совершенно иной стиль повествования. Дело не в том, что место действия в сказке не упоминается, а в новелле оно указано, а в том, что события перенесены в сферу реальной действительности. Они рассказываются не только как возможные в действительности, но как имевшие место в определенном пространстве и в определенное время и случившиеся с определенными людьми. Юмористической фикции действительности здесь нет. Это видно и из дальнейшего повествования. Далее рассказывается любовная история, насыщенная бытовыми подробностями. Упомянутый ученый монах влюбляется в жену богатого вельможи и преследует ее письмами. Она боится огласки и все рассказывает своему мужу, который отличается злобным и вспыльчивым характером. Муж заманивает монаха в свой дом и приказывает его в темноте удушить, а труп унести в монастырскую уборную и посадить его там. Мы не будем пересказывать сюжета и подвергать его анализу. Отличия от сказки совершенно очевидны. Здесь и быт, и характеры, и мотивированная связь событий и т. д. Как и в сказке, труп из рук одного мнимого убийцы переходит в руки других. Здесь и мертвец, прислоненный к стенке дома, и труп, посаженный на лошадь, и т. д. Последнего мнимого убийцу ловят, подвергают его пыткам и хотят предать его казни. Тогда один за другим мнимые убийцы являются в суд и показывают на себя, и последним появляется и настоящий убийца. Король, которому рассказывают это происшествие, находит его смешным и милует убийцу.

Рассказ из «складки» или, как говорили в древние времена, «басни» превратился в «быль». Отличительная черта тех новелл, которые из фольклора переходят в литературу, состоит в том, что рассказываются необыкновенные, необычайные и невероятные истории, происшедшие в действительности. Эта-то невероятность, неслыханность и нравится. Но это уже не фольклор. Пристрастие к необычайным, необыкновенным историям держится в литературе чрезвычайно долго. Типич-

ные люди в типичной обстановке не составляют предмета ранней литературы на ее стыке с фольклором.

Другая особенность сказки состоит в чрезвычайной динамике действия. Заметим сразу же, что эта особенность характерна не только для сказки, но для всех видов повествовательного фольклора. Мы несколько расширим сферу наших наблюдений и коснемся и других повествовательных жанров, как прозаических, так и стихотворных.

Рассказчик или певец и слушатель интересуются только действием и больше ничем. У них нет никакого интереса к обстановке действия как таковой. Та обстановка, в которой живет и трудится крестьянин, не воспроизводится в повествовательном искусстве. Ни изба, или двор с конюшней и хлевом, ни пашня, или огород, или луг, ни окружающие его люди, и в том числе его семейство, для крестьянина как объект искусства не существуют. Правда, кое-где вкраплены черточки, частности, в которых реальная жизнь крестьянина отражена, но художественные цели рассказчика состоят не в том, чтобы эту действительность изобразить.

Не интересует его и внешний вид действующих лиц сам по себе. Эпические, повествовательные жанры не знают искусства портрета. Рассказчику все равно, как выглядят баба, или солдат, или старуха, о которых повествует сказка. Царевна должна быть красавицей, но рассказчик отказывается описать ее; она так красива, что «ни в сказке сказать, ни пером написать». Наружность персонажа или совсем не описывается, или же даются отдельные детали, характеризующие не индивидуальность, а тип героя как действующего лица. Фигура Ильи Муромца, когда он едет на коне, а седая борода его развевается по ветру, полна величия, но она не представляет собой психологического портрета. В былинах о Василии Буслаевиче упоминается Потанюшка сутул-горбат: Василий Буслаевич ударяет его по голове, чтобы испытать его силу, но лица его мы не видим. Атрибуты бабы-яги в сказке иногда описываются довольно экспрессивно, но все это не значит, что сказка обладает искусством индивидуального портрета. Богатырское снаряжение героя или его одежда (богатая одежда Дюка, боярская шуба и сафьяновые сапожки Микулы и пр.) рисуют нам фигуру героя, но это — не портрет. Мы не знаем, как выглядят Василий Буслаевич, Дунай, Добрыня, Алеша или сказочные персонажи в целом. Это относится не только к сказке и к эпосу, но и к исторической песне. Ни Иван Грозный, ни Пугачев, ни Кутузов, ни Наполеон и никакие другие исторические деятели никогда не описываются. То же и в балладе. Как выглядят Василий и Софьюшка,

или князь Дмитрий, или Домна — это рассказчику безразлично.

То же, что можно сказать о портрете, относится и к пейзажу. Стремления описать пейзаж нет. Лес, река, море, степи, городские стены упоминаются, когда герой через них перескакивает или переезжает, но к красоте пейзажа рассказчик равнодушен. Несколько иначе, как мы увидим, дело обстоит в лирике.

Этим равнодушием к обстановке, в которой совершается действие, и к внешнему виду действующих лиц фольклор глубоко отличается от реалистического искусства письменной литературы. Те избы, которые описывает Толстой в «Утре помещика», те разнообразные лица и типы людей и хозяев, которые там изображены, были бы совершенно невозможны в фольклоре. В фольклоре рассказ ведется только ради повествования о том, что происходит.

Эта исключительная динамичность действия приводит к тому, что в повествовании фигурируют только те лица, которые будут играть свою роль в развитии действия. Фольклор не знает персонажей, которые вводятся ради описания среды, общества. Ничего, подобного описанию именин в «Евгении Онегине», где за столом сидят гости, очень разные по своему облику, но характерные для изображенной Пушкиным среды и эпохи, которые, однако, в самом повествовании не играли и не будут играть никакой роли,— такое описание в фольклоре полностью невозможно. Здесь каждому лицу определена своя роль в повествовании, и ни одного лишнего лица нет. Каждое лицо будет действовать, и только с точки зрения своих действий оно представляет интерес для слушателя. Поэтому для фольклора характерно стремление к одногеройности. Есть центральный герой, и вокруг него и его поступков группируются другие лица — его антагонисты, или помощники, или те, кого он спасает. Многогеройности русский фольклор не знает, и та «перенаселенность», которая иногда наблюдается в романах, в фольклоре никогда не наблюдается и невозможна.

Действие всегда совершается физически, в пространстве. Психологических романов, построенных на сложности человеческих взаимоотношений, с диалогами, взаимными объяснениями и т. д., в фольклоре не бывает.

Вопрос о пространстве в фольклоре представляет собой особую, большую проблему. Оно обладает некоторыми особенностями по сравнению с тем пространством, в котором совершаются события реалистических романов и повестей. Эти особенности объясняются, по-видимому, ранними формами

человеческого мышления. Фольклор знает только эмпирическое пространство, т. е. то пространство, которое в момент действия окружает героя. Только это пространство и существует. То, что происходит за пределами этого пространства, не может стать предметом повествования. Поэтому в фольклоре не может быть двух театров действия в разных местах одновременно. Это так называемый закон хронологической несовместимости, хорошо известный применительно к эпопеям Гомера и очень мало замеченный русскими фольклористами[5]. Самый термин «хронологическая несовместимость» означает несовместимость нескольких действий одновременно в разных местах.

Сложная композиция, как, например, в романе «Война и мир», когда действия совершаются одновременно на фронте и в тылу, в Петербурге и в Москве, в стане Кутузова и в стане Наполеона, для фольклора исключается.

В тех случаях, когда повествование имеет только одного героя, дело совершенно ясно. Действие совершается по движению героя, и то, что лежит вне рамок этого движения, лежит вне рамок повествования.

В сказке и в эпосе действие очень часто начинается с того, что герой выезжает из дома. Путь героя как бы представляет ось повествования. Это — древнейшая форма композиции. Повествование кончается либо возвращением героя домой, либо прибытием его в иной город или иную землю. Сюжеты, которые строятся иначе, в целом — более позднего происхождения. Сюжеты баллады не подчинены этому, и это — один из признаков более позднего происхождения ее.

Такая композиция особенно характерна для эпоса. Алеша Попович выезжает из дома и приезжает в Киев; здесь на пиру у Владимира он видит чудовище — Тугарина и убивает его. Илья Муромец выезжает из дома, по дороге освобождает Чернигов, убивает Соловья-разбойника и прибывает в Киев. В таких случаях и пространство и время не знают перерывов, так как это не требуется повествованием. Есть, правда, в эпосе такие сюжеты, в которых имеется два действующих лица, иногда — три. Однако никогда они не выступают одновременно на разных театрах действия. Можно установить, что в таких случаях повествование ведется только об одном герое, а что происходит с другим, остается неизвестным. Примером может служить былина об отъезде Добрыни и попытке Алеши жениться на его жене. Добрыня

[5] Ф. Ф. Зелинский, Закон хронологической несовместимости и композиция Илиады,— в кн.: Χαριστήρια. Сборник статей по филологии и лингвистике в честь Ф. Е. Корша, М., 1896, стр. 101—121.

уезжает из дому по самым разным поводам. Он полностью исчезает из глаз слушателя, зато на сцену теперь выступает Алеша. Он насильно склоняет жену Добрыни к браку — об этом повествуется долго и подробно. Но когда наступает день свадьбы, Добрыня ex machina вновь появляется на сцене и нарушает свадьбу. Где он был в это время и что делал — остается неизвестным. Законы эпоса не позволяют двум героям действовать одновременно в разных местах. Впрочем, у некоторых мастеров XIX века этот закон начинает нарушаться. Так, Трофим Григорьевич Рябинин контаминировал эту былину с другой — о Добрыне и Василии Казимировиче. Но как это сделано? В основу положена былина о Добрыне и Василии Казимировиче. Добрыня, прощаясь, наказывает жене ждать его и уезжает. Певец следит за подвигами Добрыни, дом остался позади, и что там происходит — неизвестно. Вместе с Василием Казимировичем Добрыня уезжает в Сорочинскую землю и там побеждает короля Бутяна Бутяновича. Возвращаясь, Добрыня от вещего голубя вдруг узнает, что его жена собирается замуж за Алешу. Как происходило сватовство — не рассказано. Краткий рассказ о происшедшем вкладывается в уста вестника, сам же певец от себя рассказать, что происходило с женой Добрыни, пока он был в отъезде, не может.

Показательна в этом отношении также былина о Козарине: татары похищают его сестру, он освобождает ее. Казалось бы — сюжет очень прост. Но для эпоса здесь имеются некоторые непреодолимые трудности. Певец может начать двояко. В одних случаях он начинает с похищения девушки. Она исчезает из глаз, и повествователь следит не за ней, а за ее братом Козариным, который находит ее в шатре у татар и освобождает. В других случаях повествование с самого начала следит за девушкой. Она в шатре у татар, они спорят, кому она достанется. Неожиданно появляется Козарин и освобождает ее. Рассказать же о том, что произошло с Козариным и его сестрой одновременно, т. е. что происходило с сестрой, пока брат ее искал, или что происходило с братом, пока сестра находилась в шатре, певец не может.

Можно наблюдать и несколько другую форму проявления этого закона. Пока один герой действует, другой находится в бездействии, иногда даже просто спит. Это мы имеем в былине о Калине и Илье Муромце. Татары надвигаются на Киев. Илья не может один отразить их. Пока он готовит спасение, другие богатыри пребывают в бездействии, находясь в поле, в шатрах, далеко от Киева. Илья готовится к бою, другие же герои, Добрыня, Алеша, Самсон, находятся в со-

стоянии пассивности, даже спят. Когда Илья их вызывает (иногда пробуждая их ото сна выстрелом из лука), они все вместе одновременно бросаются на татар. Подобные наблюдения важны для тех историков, которые хотели бы видеть в эпосе прямое изображение действительности. Отражение действительности подчинено эпическим законам, без учета которых исследователь никогда не решит вопроса историзма эпоса.

Еще яснее, чем в эпосе, закон хронологической несовместимости проявляется в сказке. Это и понятно. Композиция сказки сложнее, чем композиция эпоса. В ней, кроме главного героя, имеются еще помощники, дарители, антагонисты его, лица, которых он спасает и освобождает. Закон хронологической несовместимости в сказках, записанных в XIX веке, может нарушаться, но в целом он для сказки закономерен. Падчерица изгнана из дома. В этом случае рассказчик говорит только о ней, как находящейся в движении, а не о ее родителях, пребывающих дома в неподвижности. Переживания ее отца, для которого изгнание родной дочери — трагедия, очень мало заботят сказочника, вернее — описание его переживаний не может стать предметом повествования в силу законов сказочной поэтики.

В сказке змей появляется извне, т. е. как бы из другого пространства, но в таких случаях это пространство дается как неизвестное, неясное, темное, лежащее не только за пределами горизонта героя, но и за пределами нашего мира. Змей, Кощей, Вихрь и т. д. берется «откуда ни возьмись», всегда совершенно неожиданно и похищает царевну. В этом случае сказка следит не за похищенной царевной, которая «пребывает», т. е. находится в состоянии неподвижности, а за героем, который отправляется ее искать, т. е. не за пассивным персонажем, а за активным. За обоими вместе сказка следить не может. В тех случаях, когда действует несколько лиц, активно всегда только одно, а другие в это время пребывают в состоянии неподвижности и пассивности. Так, когда в поиски последовательно отправляются три брата, первые два терпят неудачу. Старший у ведьмы посажен в погреб или превращен в камень и т. д. Когда первый герой ввергается в неподвижность и бездействие, в действие вступает второй, потом третий. То же происходит, когда герой дублируется. Два Ивана — солдатских сына женятся на царевнах. Один терпит неудачу, т. е. ввергается в неподвижность (околдован своей женой и пр.), на сцену выступает другой, который его выручает.

Если при наличии двух действующих лиц одно попадает

в беду, другое должно об этом узнать. Этим объясняется, что в эпическом фольклоре такую большую роль играют всякие вестники, доносящие известие от героя: это — вещий конь, или какой-нибудь голубь, или мудрая жена, которая знает, что делается за пределами поля зрения героя, или же герои, расставаясь, дают друг другу предмет, который при беде меняет свой вид, кровоточит, чернеет и т. д. Сам же рассказчик за пределы поля зрения своего героя не выходит и выходить не может.

Вопрос о пространстве в эпическом фольклоре мог бы стать предметом особого исследования. Он тесно связан с вопросом о композиции фольклорных повествований. Но приведенных примеров достаточно, чтобы убедиться, что народное повествовательное искусство зиждется на совершенно иных началах, чем повествовательное искусство художественной литературной прозы XIX—XX веков.

Концепция единства пространства, в котором совершаются события, неотделима от концепции единства времени. Время в фольклоре так же не терпит перерывов, как не терпит таких перерывов пространство. Остановок в действии нет и быть не может. Если действие героя приостанавливается, это действие немедленно переймет другой герой, как мы это видели выше. Раз начавшись, действие стремительно будет развиваться до конца. Общего представления о времени нет. Так же, как есть только эмпирическое пространство, есть только эмпирическое время, измеряемое не числами, днями и годами, а действиями героев. Только относительно этих действий время существует как реальный фактор повествования, но никакой роли само по себе оно не играет. Несколько обобщая, можно сказать, что в фольклоре действие совершается прежде всего в пространстве, времени же, как реальной формы мышления, как будто совсем нет. Это объясняется, по-видимому, тем, что доисторический человек в своей борьбе с природой, первобытный охотник, рыболов, позднее — земледелец, прежде всего для поддержания жизни должен был передвигаться. Пространство, таким образом, осваивается и осознается эмпирически, сознание же времени есть результат некоторой абстракции. Измерение времени фактически начинает играть роль в культуре только при развитом земледелии. Фольклор отражает доземледельческую стадию осознания времени. Поэтому обозначения времени в фольклоре всегда фантастичны. Добрыня, уезжая, завещает своей жене ждать его 3, 9, 12, 30 лет, и она это исполняет, но никогда не стареет.

Несоизмеримость сказочного времени с временем реаль-

ным ощущается и самими сказочниками. Формула «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается» показывает, что сказочник эту разницу ощущает.

С концепцией пространства и времени тесно связан счет в фольклоре. Троичность в индоевропейском фольклоре представляет собой проблему, которую мы сейчас затрагивать не будем. Решение ее сводится, по-видимому, к тому, что число три некогда было пределом, дальше которого счет долгое время не выходил. Счет по пятеркам и десяткам (по пальцам рук) есть уже дальнейшее завоевание. «Три» когда-то означало «много», а «много» означало то же, что «сильно», «очень», т. е. через множество означалась интенсивность. Поэтому трудность предприятия и победы, повышенный интерес к повествованию, восторг, вызванный им, выражается через повторения, ограниченные по указанным причинам через число три. В фольклоре некоторых других народов ту же роль, что у нас играет утроение, играет счет по четверкам и пятеркам. Этот вопрос еще подлежит исследованию, но ясно одно: счет в фольклоре так же условен, как условны пространство и время.

Таковы некоторые особенности повествовательного фольклора. Легко заметить, что они определяются ранними, частично очень архаическими формами мышления. Ими же определяются и некоторые другие особенности фольклорного повествовательного искусства. Мышление это в основе своей не причинно-следственное в нашем смысле этого слова. Это значит, что для действий, описываемых в фольклоре, не требуется указания на причины этих действий или, говоря языком поэтики, не требуется мотивировок. В разных видах фольклора это проявляется по-разному. Мотивировки или побудительные причины могут и быть, но повествователь их не требует и не ищет их.

Особенно резко эта особенность проявляется в сказках кумулятивных («Колобок», «Петушок подавился» и др.). Звенья следуют одно за другим, причем мотивировка этой последовательности не обязательна. Звенья могут следовать одно за другим по принципу нанизывания или агглютинации. Так, в сказке «Терем мухи» к мухе один за другим напрашиваются звери, обычно в порядке нарастающей величины: вошка, блошка, комар, мышка, ящерка, заяц, лиса, медведь. Появление этих зверей определяется художественной логикой, а не причинно-следственным мышлением. В кумулятивных сказках агглютинативный принцип выражен наиболее ясно, но он прослеживается и в других типах сказок. Так, самые разные проделки лисы могут следовать одна за другой без

особой связи. В сказке о муже, который уходит из дому из-за глупости своей жены и ищет, нет ли на свете людей еще глупее нее, герой встречает целый ряд людей, дураков, которые совершают самые глупые и невероятные поступки. Такие сказки состоят как бы из клеток, обладающих сцепляемостью. На любом звене такие повествования можно прервать и закончить или продолжить их по усмотрению рассказчика.

Несколько иной характер отсутствие логических мотивировок имеет в сказках волшебных. Очень часто развитие действия определяется случайностью. В волшебной сказке герой сам по себе бессилен; но вот, когда он, не зная дороги, идет «куда глаза глядят», он на пути вдруг встречает старичка или бабу-ягу и т. д., которые указывают ему, куда идти, и помогают ему; эта встреча внешне ничем не мотивирована, но она определяет собой все дальнейшее повествование. Художественная же логика сказки состоит в том, что в руки героя должно попасть волшебное средство, и этим определяется встреча с таким персонажем, который это средство ему дает или поможет его найти. Другой пример: в сказке о царевне-лягушке царь вдруг начинает задавать своим снохам различные трудные задачи. Для какой цели или по какой причине он это делает, об этом никогда не говорится. Формально его действия не мотивированы. Но сказочный канон требует, чтобы ложные герои были посрамлены, а истинный герой — возвеличен. Задавание трудных задач и приводит к этому благополучному концу. Этот необходимый конец и определяет собой ход повествования.

Нет никакой внешней логики и в бытовых сказках, или во всяком случае, она не составляет требования народной эстетики. В приведенной выше сказке о злополучном мертвеце действия дурака, убившего свою мать и совершившего проделки с ее трупом, внешне не мотивируются; никогда ни в одном случае не говорится, что он совершает свои проделки с целью обманывать людей и получить с них деньги. Но, пользуясь удобным случаем, он плутует и этим вызывает восхищение слушателей. То, что с точки зрения эстетики реализма было бы недостатком,— случайность событий, определяющих ход действия и его благополучную развязку, с точки зрения эстетики народного повествовательного искусства недостатком не является. Здесь своя логика. Исследователь всегда может установить, чем исторически вызваны такие принципы композиции. Они отнюдь не продукт «вольной» фантазии, они результат закономерности, которая создается с развитием фольклорной поэтики. Когда герой сказки — «дурак», то это означает не только глупость его, но необя-

зательность для него (а следовательно, и для повествования) тех норм поведения и последовательности в поступках, которые определяют собой действия слушателей и нормы их поступков в жизни.

Необязательность внешних мотивировок присуща всем видам эпического фольклора, как прозаического, так и стихотворного. Логика возможна, но она не обязательна. Художественная логика повествования не совпадает с логикой причинно-следственного мышления. Первично действие, а не его причина. Сопоставляя варианты одного и того же сюжета, можно установить, что мотивы одинаковых действий бывают очень различны. В былине о Добрыне и змее Добрыня выезжает из дому или для того, чтобы выкупаться, или чтобы увидеть море, или чтобы людей посмотреть и себя показать и т. д. Но это только поводы. Художественная причина выезда состоит в том, что ему надо встретиться со змеем. Логические мотивировки вносятся позднее, и можно всегда с уверенностью сказать, что хорошо мотивированное повествование возникло или обработано позднее, чем слабо или совсем не мотивированное. Та версия сказки о злополучном мертвеце, в которой убийство мотивировано ревностью, а попытка отделаться от трупа вызвана страхом, что убийство будет обнаружено, есть версия более поздняя, чем версия о дураке, убившем свою мать случайно. Характерно, что именно более мотивированная версия попала в письменную литературу. Она соответствует эстетическим требованиям и формам мышления грамотных городских людей, тогда как действия дурака не имеют ясно определенной причины и цели, и это препятствует проникновению этой версии в литературу. В литературе требуется логически связная или исторически последовательная цепь событий, в фольклоре это требование не обязательно.

В балладе, как жанре более позднем, действия иногда внутренне мотивируются не требованиями канонической развязки, но характером действующих лиц. Так, лютая свекровь отравляет Василия и Софьюшку или, в другой балладе, убивает своего внука, а потом клевещет на невестку. Муж ее убивает. Князь Роман убивает свою жену потому, что хочет жениться на другой. Но о движущих мотивах этих поступков певцы от себя никогда ничего не говорят. Об этом должен догадаться слушатель.

Есть, однако, и такие баллады, в которых действие основано на чистой случайности. Такова, например, баллада «Братья разбойники и сестра». Братья выдают сестру замуж, а сами уходят в разбой. Через три года они по дороге напа-

дают на проезжих, убивают мужчину и ребенка и бесчестят женщину. Эта женщина оказывается их сестрой. Таких баллад о несчастной судьбе есть несколько.

Соответственно всему изложенному действующие лица повествовательного фольклора носят совершенно иной характер, чем действующие лица в литературе. В литературе каждое лицо имеет свою неповторимую индивидуальность. Оно может быть при этом характерным или типичным для эпохи, социальной среды, т. е. отражать множество имеющихся в жизни прототипов изображенного персонажа, но, отражая множество, оно все же единично, оно имеет свое имя и свое лицо. В прозаическом повествовательном фольклоре дело обстоит иначе. В сказке герой, как правило, не имеет имени. Есть несколько типов сказки и соответственно несколько типов героев, но эти типы не представляют собой индивидуальных характеров. Имя «Иван» есть имя типа, а не лица. Очень часто тип определяется его социальным положением: царь, царевич, князь, купец, солдат, поп, барин, крестьянский сын, батрак. В литературе каждый персонаж характерен для определенного сюжета и не может быть перенесен из одного произведения в другое. В фольклоре сказочный Иван-царевич или Иван-крестьянский сын есть один и тот же персонаж для целой серии различных сюжетов. То же можно сказать о царевне, будет ли она называться Елена, Анастасия, Василиса или Марья Прекрасная. Это же относится к бытовым сказкам, где герои определяются их социальным положением. Сказочный поп есть всегда одно и то же лицо. Разные сказки и разные сюжеты о попах отражают только разные стороны типа попа; совокупность их дает целостный образ. Достаточно сравнить с этим галерею священников, изображенных, например, Чеховым или Лесковым, чтобы сразу увидеть, в чем разница. Эта особенность, характерная для сказки, имеется и в других жанрах фольклора, хотя она там и не составляет исключительного закона. Так, образ Ильи Муромца есть определенный эпический тип, единый для всех сюжетов о нем. Но эпос шагнул дальше сказки. Эпические герои уже имеют некоторые черты характера, выражающиеся в их действиях. Можно говорить, например, о мудром спокойствии Ильи, о его великодушии, непримиримости к врагам и т. д. То же можно сказать о Добрыне и Алеше. Они имеют и имя и характер. Число этих типов эпоса, однако, все же ограниченно. Каждый из них представлен не одним сюжетом, а циклом сюжетов, и в пределах этого цикла образ героя всегда один и тот же.

До некоторой степени такую же ограниченность психоло-

гической дифференциации мы наблюдаем и в исторической песне. Образы Грозного, Ермака, Скопина-Шуйского, Разина, Петра и т. д. воспринимаются нами как образы разные. В некоторых случаях историческая песня может достигнуть даже известного мастерства в обрисовке характеров (образы Грозного, Анастасии Романовны и Никиты Романовича в песне о гневе Грозного на сына). Но все же не это составляет цель песни. В целом характеры героев выражены слабо. Возможна даже замена одних другими. Это вызвано не только ограниченным характером индивидуализации, но и законом первичности действия. Этот закон сохраняется даже там, где это приводит к нарушению исторических соответствий. Песни о Ермаке могут ходить с именем Разина, песни о Разине — с именем Пугачева, шведский царь свободно заменяется турецким султаном или даже Наполеоном, песни об Аракчееве ходят с именем Долгорукова (или наоборот) и т. д. Типы и здесь не обладают индивидуальной неповторимостью.

В повествовательном фольклоре все действующие лица делятся на положительных и отрицательных. Для сказок это совершенно очевидно, но это же имеет место и в других видах фольклора. «Средних», каковых в жизни именно большинство, в фольклоре не бывает.

Облик положительного героя далеко не всегда соответствует тому моральному кодексу, который лежит в основе общепринятой современной морали. Идеализированным положительным героем является царевич волшебных сказок. В эпосе все основные герои — положительные и выражают национальные идеалы. Тем не менее поступки фольклорного героя далеко не всегда отвечают современным представлениям о том, что этично и что нет. Алеша Попович не всегда совершает поступки, совместимые с современными представлениями о морали, но это не мешает ему быть подлинным героем. В бытовых сказках это выражено еще ярче. Герой тот, кто побеждает, безразлично какими средствами, в особенности если он побеждает более сильного, чем он сам, противника. Может быть, именно здесь кроется причина того, почему огромное большинство сказочно-бытовых сюжетов построено на одурачивании. Это верно также для сказок о животных, а частично и для волшебных сказок. Силу слабого составляют ум и хитрость, этим он побеждает более сильного врага. В сказке, например, мы тщетно будем искать реалистически правдоподобных описаний борьбы крестьянства против угнетателей-помещиков. Сказка знает только один вид социальной борьбы и социальной сатиры: барин или поп всегда оказываются одураченными и обманутыми своим хитрым батраком. Батрак

на службе у попа одурачивает не только своего хозяина, но и самих чертей. Таким же героем является ловкий вор, обкрадывающий помещика, или боярина, или царскую казну. Даже в волшебных сказках идеализированный герой-царевич очень часто добивается своих целей путем обмана. В волшебной сказке герой, как правило, похищает предметы своих поисков — жар-птицу, коня, царевну, молодильные яблоки и т. д. Прометей похищает огонь для людей, и этот сюжет имеется уже на очень ранних ступенях общественного развития. Очень часто путем обмана добываются волшебные предметы, как ковер-самолет, сапоги-самоходы или скатерть-самобранка. Хитрость и обман есть орудие слабого против сильного, и это соответствует моральным требованиям слушателя.

Сказки о животных почти сплошь строятся на мотивах проделок хитрых животных, в особенности лисы, над другими животными. Победа слабого над сильным имеет, по-видимому, очень древние корни и древнее происхождение. Рассказы о проделках лисы рассказывались женщинами и детьми у охотничьих народов тогда, когда отец бывал на охоте. Удача слабого и его победа над сильным в рассказе должна была способствовать удаче в действительности. На этой ступени сказки о животных еще не являются сказками: сказками эти сюжеты становятся тогда, когда утрачивается вера в их заклинательное значение.

Рассмотрение сказки бросает свет и на некоторые особенности эпоса. Между сказкой и эпосом со стороны художественных приемов есть много общего. Но есть и глубокие отличия. Эпос частично также отражает архаические формы мышления, как и сказка. Отсюда условность в изображении пространства и времени, отсутствие мотивировок, деление всех действующих лиц на положительных и отрицательных, преобладание типов над индивидуальными характерами и т. д.

Но между сказкой и эпосом есть глубокие отличия. Отношение к действительности в нем иное, чем в сказке. Былина поется, и это не внешний признак исполнения, а признак, определяющий самую сущность жанра. Мы видели, что сказочник не верит в действительность своего рассказа. С эпосом дело обстоит иначе. На вопрос, верит ли певец тому, о чем он поет, можно услышать разные и противоречивые ответы. Это происходит потому, что вопрос неправильно ставится. Певец никак не может допустить, что те героические, или великие, или даже просто драматические события, о которых поется в былине, есть ложь, как он это допускает для сказки. Певец ощущает глубокую художественную правду исполняемых произведений, но не умеет это выразить. Вместе с тем

он видит, что в современной ему жизни события, о которых поется, невозможны. Поэтому он относит действие былин к глубокой древности. Об этом свидетельствует и народное название былин, которые именуются «старинами». Все, о чем поется, есть правда, и, следовательно, оно было, но было в глубокую старину, а сейчас уже не может повториться — таково отношение к действительности в былинном эпосе.

Как и другие эпические жанры, былина отражает действительность в пределах тех эпических законов, о которых говорилось выше. Былина отражает историческую действительность значительно шире, чем сказка. Воспевание исторических событий и исторических лиц не входит в ее задачу, для таких задач поэтика эпоса еще не созрела. Эта задача будет разрешена позже исторической песней. Но независимо от воли певцов и от их эстетических стремлений историческая действительность широко отражается в эпосе. Так, например, в былине о Садко, сюжет которой имеет чисто сказочный характер, отражены мифологические представления моряков о хозяине морской стихии; сохранены воспоминания об обычае умилостивительных жертвоприношений морскому царю; можно проследить артельные формы рыбного промысла, организацию торговли, можно установить направление торговых путей древнего Новгорода; в этой былине отразились зачаточные или ранние формы социальной борьбы между богатым купечеством и беднотой, выходцем из которой является бедняк Садко. То, что сказано здесь об этой былине, можно было бы сказать и о многих других. Какое богатое поле для наблюдений со стороны историков!

Можно изучать вооружение героев, картину боев, можно изучать сложные социальные отношения, представленные былиной, земельные отношения, можно изучать всю область материального быта. Между тем историки и некоторые фольклористы с каким-то странным упорством под историзмом понимают только изображение исторических событий и исторических лиц, т. е. как раз то, чего в эпосе нет. В тех случаях, когда в эпос попадают исторические имена, их носители подчиняются законам былинной поэтики и становятся эпическими персонажами. Так, исторический Мамай или Батый приобретает обобщенные черты врага русской земли, не отличаясь этим от царя Калина, Кудреванко или других врагов России, одним махом изгоняемых Ильей Муромцем из пределов родной земли.

Иное отношение к действительности мы имеем в балладе. Если в эпосе события мыслятся как имевшие место в глубоком прошлом, то в балладе они отнесены к потенциальной со-

временности и действительности, хотя, может быть, и не к той, которая окружает исполнителя. Это, по существу, уже не ста́рины, хотя некоторые из них народ так именует. В балладе сохранены многие из законов народного эпического искусства, обрисованных выше. Баллада отличается от эпоса прежде всего предметом своего изображения. Ее сфера — не героические подвиги, совершаемые богатырями во славу родины, а человеческие страсти, в особенности страсти любовные. Та исключительность или необычайность событий, которая, как мы видели, характерна для фольклора вообще, сохраняется и в балладе, но приобретает специфический для нее характер. Необычайно сильные страсти приводят и к необычайным, обычно страшным поступкам. Страсть побеждает все препятствия, в том числе общепринятую мораль, и доходит до преступлений, до убийства. Преступление в балладе никогда не наказуется, что было бы невозможно в более ранних жанрах. Мать отравляет влюбленных (Василий и Софья), но не терпит никакого наказания. Их хоронят около церкви, из их могилы вырастают деревья и сплетаются верхушками. Это означает глубокое оправдание молодых и осуждение убийцы. Преступник осуждается исполнителем и слушателем, но это осуждение есть чисто внутреннее и не приводит к внешнему наказанию и возмездию. Это уже означает некоторый отказ от исключительной фабульности и переход к изображению внутренних сторон жизни, что несомненно представляет большой шаг вперед. Мы видим, таким образом, что специфичность балладных сюжетов приводит и к некоторым новым приемам поэтики.

Но вместе с тем сохраняются и некоторые старые особенности фольклорной поэтики, в том числе неумение или нежелание мотивировать события. Побудительные причины не всегда ясны, что дает возможность различного понимания или толкования их. Чем вызваны насмешки Домны над Дмитрием, которые приводят к трагическим последствиям, об этом не говорится. Неясно, за что собственно мать отравляет молодых влюбленных Софью и Василия, и т. д. Мы не будем перечислять сюжетов, закономерность здесь довольно очевидна. По существу события обоснованы, притом обоснованы уже психологически. Действующие лица побуждаются любовью, ненавистью, ревностью. Это — новое. Но это новое все же изображается в рамках старого. Внутренний роман есть, но он никогда не определяется словесно. Для этого еще не выработались художественные средства. По-прежнему поют только о событиях, не вдаваясь в определение их причин.

Нов для эпического музыкального фольклора и характер

действующих лиц. Баллада уже не знает богатырей; действующие лица в ней — обычные люди различных сословий. Они не делятся на героев и злодеев. Преступники — не эпические злодеи, а обыкновенные люди. Действительность не идеализируется и не гиперболизируется. Пробудилось и вошло в искусство отражение мрачных сторон жизни. Баллада трагична, чего почти не было в эпосе. Те немногие былины, в которых имеется убийство не врага, а женщины, или в которых говорится о самоубийстве (Дунай, Данило Ловчанин, Сухман), представляют собой как бы промежуточное звено между былиной и балладой. С этими сюжетами баллада иногда ассимилируется. Баллада тяготеет к изображению людских характеров и их столкновений в реальной жизни. Несомненно, что баллада уже ближе к тому, что принято у нас называть реализмом, чем эпос и сказка, хотя это еще не определяет степени ее художественного совершенства. Каждый из фольклорных жанров имеет свою степень совершенства, как имеет свои рамки и свою ограниченность. Баллада изображает борьбу против семейного деспотизма русского средневековья. Слушатель верит событиям, изображаемым в ней, и бывает глубоко растроган и потрясен ими. В большинстве случаев исполнители и слушатели баллады — женщины. Но баллада, выигрывая в реализме, теряет в монументальности и значительности художественной темы.

О повествовательных жанрах можно в общих чертах сказать, что развитие их в народе приостановилось или постепенно приостанавливается.

Причина этого вытекает из тех особенностей этих жанров, которые определены выше, и в постепенно дающем себя знать несоответствии этого искусства новым требованиям жизни, новым формам мышления. Когда остатки этого мышления стали исчезать и перестали отвечать новым требованиям жизни, тогда художественные возможности, связанные с этими формами мышления, оказались исчерпанными; продуктивное развитие сперва сказки, а затем и эпоса приостановилось. Продуктивное развитие сказки закончилось очень давно. Средневековье, по-видимому, уже не давало новых сказочных сюжетов, ограничиваясь сатирическим приуроченьем некоторых бытовых сюжетов к реальной жизни. Развитие эпоса завершилось, по-видимому, к XVII веку.

Но есть жанры, развитие которых продолжалось. Сюда относится область лирики. Отношение к действительности в лирике совершенно иное, чем в эпических жанрах, и над ней не тяготеют те древнейшие формы мышления, которые сковывали развитие повествовательных жанров.

К нарочитой поэтической фикции, какой является, например, сказка, не может быть лирического отношения. К былине такое отношение уже возможно, потому что ей приписывают жизненную правду глубокого прошлого. Подлинно живое, глубокое и разнообразное по своим оттенкам отношение к действительности имеет место только там, где предметом искусства служит сама реальная окружающая человека жизнь. В противоположность общеколлективному характеру эпического творчества лирическое творчество основано на признании чувств каждого человека этого коллектива. Коллективность древнейшего народного творчества есть только частный случай коллективных форм жизни и труда первобытных народов. Первобытнообщинный строй влечет за собой не только общность имущества, но тесную сплоченность коллектива во всех его жизненных устремлениях. Отдельная личность сама по себе, как таковая, значения не имела. В фольклоре отражение этих древнейших форм жизни и сознания сохранялось очень долго. Этому способствовал весь бытовой уклад древней русской деревни, занятой земледелием.

Одним из жанров, в котором особенно ясно видны иные эстетические принципы, чем те, о которых говорилось выше, являются причитания по умершим. Причитания занимают промежуточное положение между поэзией эпической, лирической и обрядовой. По силе эмоций, выраженных в них, они относятся к области лирики, по формам бытования — к обрядовой поэзии, а по наличию в них нарративных элементов они близки к поэзии эпической. Причитания — жанр менее древний, чем сказка. Для нас сейчас несущественно, когда, на какой ступени общественного развития этот жанр возник. В древней Руси плачи были чрезвычайно распространены, о чем можно судить по многочисленным отражениям их в древнерусской литературе начиная с XI века. Многое в этих причитаниях, сохраненных литературой, идет от византийской риторики, многое — от церковного красноречия, но еще больше — от народных причитаний, что легко можно доказать путем сопоставления некоторых памятников древнерусской литературы с записями крестьянских причитаний XIX века.

Но есть и очень существенные отличия: отрывки причитаний, вкрапленные в жития или в летописи, всегда представляют собой плачи о святых, или о князьях, или членах их семьи. Плач часто изображается как всенародный: так изображается, например, плач о Дмитрии Донском или Александре Невском. Здесь выработались известные стандартные приемы — сравнения, метафоры, обращения, горестные вос-

клицания, которые, однако, не дают ясного представления о жизни и личности умершего.

Совершенно иную картину дают плачи народные. Здесь также выработался известный канон, некоторое количество приемов, повторяющихся от одного плача к другому. Повторение этих приемов может создать впечатление даже некоторого однообразия. Иногда менее талантливые вопленицы ограничиваются сочетанием таких повторных элементов, что создает впечатление вариантов. К таким традиционным мотивам относятся, например, поэтические («риторические») вопросы к столярам, для кого они делают тесную хоромину без окон и без дверей, вопрос к покойнику, куда, в какой путь он снарядился и т. д. Каждый момент похоронного обряда имеет свои традиционные мотивы. Но эти традиционные мотивы, переходящие из одного плача в другой, еще не определяют характер жанра. Жанр определяется теми частями причитаний, которые представляют собой импровизацию, т. е. сложены для данного случая. Впервые в фольклоре мы встречаем явление, для него совсем не характерное: как ни один человек не похож на другого, несмотря на общность человеческих очертаний, так ни один плач не похож на другой, несмотря на наличие традиционных мотивов. Плач слагается по случаю смерти одного близкого человека. Двух одинаковых плачей нет и быть не может, и вариантов плачи не имеют. В каждом плаче содержатся мотивы, единственные для данного случая. В плачи могут входить своего рода биографии. Плачущая предается воспоминаниям о своей жизни и жизни умершего. Овдовевшая женщина вспоминает все свое прошлое: свое счастливое детство в доме отца, свой гордый и независимый нрав, несчастное замужество. Она рисует себе свое будущее с детьми без кормильца. В плачах имеется иное отношение к действительности, чем в эпических жанрах. По сказкам восстановить жизнь русской деревни нельзя. По плачам восстановить эту жизнь можно в таких деталях, какие по другим источникам нам неизвестны. Именно потому эти причитания так внимательно изучал Некрасов. Вдова во всех подробностях рисует себе свою будущую жизнь. Семейные отношения русской дореформенной деревни, «большая семья», ее ужасающие патриархальные нравы, ее постепенный распад, трагическая судьба вдовы-одиночки, которая не может ни вернуться в «немилую» большую семью, ни содержать себя и дети которой обречены на нищенство,— все это в деталях вырисовывается из причитаний. Мы видим холодную, нетопленную избу, иззябшихся детей, которые вынуждены побираться, поле, которое некому обработать. Причитания вос-

производят реальный быт деревни, они основаны на прямом изображении действительности. В плаче «Об упьянсливой головушке» (на смерть мужа, умершего от пьянства) подробно рисуется ужасающая картина постепенного разорения хозяйства и распада семьи. Если это соответствует целям плача, даются точные описания природы. В плаче об утонувшем в Онежском озере с мельчайшими подробностями описывается буря и все обстоятельства гибели отца с малолетним сыном. В плачах выражены и бунтовщические настроения крестьян. Один из лучших плачей знаменитой вопленицы Ирины Федосовой — плач о сельском старосте. Староста был посажен под арест мировым посредником за то, что крестьяне не явились к нему на «ямь» (на сходку), что рассматривалось как бунт и неповиновение властям. Федосова дает динамический портрет этого посредника, который стучит по столу, размахивает кулаками, изрыгает проклятия, ругательства и угрозы. Вместе с тем психология певицы чисто крестьянская. Она не призывает к бунту, а молит бога, чтобы он наказал посредника за слезы и за все то горе, которое он своими поборами и своим насилием причинил народу.

Здесь уже нет ни одного из законов, характерных для эпических жанров и приостановивших их развитие. Здесь мы видим искусство, построенное на стремлении непосредственно оценочно передать действительность.

Тем не менее и причитания — жанр недолговечный. Причитания лиричны по своей эмоциональной напряженности, но по формам своего бытования относятся, как указано, к поэзии обрядовой. С исчезновением почвы, питавшей обрядовую поэзию, этот жанр, несмотря на его высокие достижения, из быта начинает исчезать. Последние прекрасные образцы этой увядающей поэзии собраны в книге В. Г. Базанова и А. П. Разумовой «Русская народно-бытовая лирика» (М.—Л., 1962).

Иную картину дает собственно лирическая песня, которая существует и посейчас и, по-видимому, будет существовать всегда.

Мы не знаем, когда зародилась русская лирическая песня. Но известно, что уже самые первобытные народы имели не только обрядовый фольклор, которому приписывалось заклинательное значение, но и песни-импровизации о себе, о своей жизни, о том, что они видят и что с ними происходит. По наблюдениям В. В. Сенкевич-Гудковой, кольские саамы импровизируют песни о том, что их окружает, причем простейшие из них состоят всего из одного слова: это может быть много раз повторяемое имя сына, или название оленя, или вся песня состоит из повторения слова «солнце» и междоме-

тий[6]. Слова могут сопровождаться эпитетами («хороший мой олень, ученый олень»), может бесконечное количество раз повторяться одна строка («Дуня, Дуня, Дуня меня любит» или «Лодка плывет, плывет» и пр.). Есть и более длинные песни любовного и житейского характера, песни, близкие к нашим величальным. Это не национальная особенность саамов. Из таких начатков развивается лирика вообще. Эти данные несовместимы с теорией Веселовского, утверждающей возникновение лирики из обрядовой поэзии. Обрядовая поэзия, т. е. поэзия, сопровождающая обряды и пляски, имевшие целью магически способствовать хозяйственным или иным успехам племени, издавна существовала независимо от лирики.

Как показал Ф. А. Рубцов, музыкально-интонационная система обрядовой лирики зиждется на иных основах, чем система протяжной песни[7]. То, что мы называем лирикой в собственном смысле слова, идет не от обрядов.

Приведенные примеры импровизированных возгласов строго говоря еще не составляют песен. Это — лирика в ее эмбриональном состоянии. Она имеет натуралистический характер. Собственно лирическая песня возникнет тогда, когда в песнях появятся художественные образы и когда ее однократная значимость для одного человека и одного случая заменится общей значимостью, желанием повторить песню. Проследить формы развития русской лирики мы не можем, мы можем говорить только о том фазисе ее, который представлен записями начиная с XVIII века.

Русская развитая крестьянская лирика основывается на совершенно иных предпосылках и ином отношении к действительности, чем жанры эпические, и на иных приемах ее передачи. Предметом ее является реальный человек, его жизнь и его эмоции. Если говорить, что в фольклоре нарастает реалистическое искусство, оно имеет свои корни не в эпике, а в лирике.

Мы не можем здесь подробно останавливаться на русской лирической песне. Мы установим только некоторые ее особенности по сравнению с теми жанрами, которые уже рассмотрены.

---

[6] В. В. Сенкевич-Гудкова, Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора (на материале песенной лирики кольских саамов),— «Русский фольклор», вып. V, 1960, стр. 127—145; А. К. Микушев, О внеобрядовых импровизациях (на материале трудовых импровизаций народа Коми),— «Русский фольклор», вып. V, 1960, стр. 146—156.

[7] Ф. Рубцов, Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов, Л., 1962.

Основу повествования, как мы видели, составляет сюжет. Поэтической трактовкой сюжета определяются все те особенности, о которых говорилось выше. Основа сюжета есть действие. Но именно сюжета, как развитого действия, с завязкой, развитием и развязкой, в лирической песне нет. Поэтому она не скована законами сюжетосложения. Правда, песня основана на каких-то событиях, происшедших с певицей или певцом, но из этого события выхватывается какая-нибудь одна ситуация, и эти ситуации коренятся в жизни, не в жизни прошлого, а настоящего, современного для певца или певицы, которые прямо или косвенно относят эти песни к себе.

Если для сказки, эпоса и баллады можно установить указатель сюжетов, то для лирической песни можно составить указатель сюжетных ситуаций и их изучить. Такого списка еще нет[8]. Но если бы он был, то можно было бы составить себе ясное представление о том, в какой степени лирическая песня связана с жизнью и бытом крестьянской деревни. Правда, хозяйственной жизни крестьянина в ней нет. По-прежнему крестьянин свою производственную жизнь считает недостойной воспроизведения в искусстве. К своим хозяйственным заботам у него не лирическое, а трудовое, можно сказать — техническое отношение, и в этой области ему совсем не до песен. Несколько шире представлена область социальной борьбы: есть песни о злодеяниях бар и барынь, страданиях их жертв и проклятиях виновникам этих страданий. Но таких песен очень мало по тем же причинам, по которым нет лирических песен о крестьянском труде. Мы тщетно будем искать картин крестьянских бунтов и восстаний. Это происходит не потому, что их не было, их, наоборот, было очень много, но по законам фольклорной поэтики действительность входит в крестьянскую поэзию не полностью. Тот, кто хотел бы проследить нарастание крестьянских революционных настроений по лирическим песням, получил бы неправильную и одностороннюю картину об этих настроениях. Однако с развитием жизни положение постепенно меняется. Реальная жизнь, лежащая вне сферы любовных или вообще личных отношений, все больше и больше проникает в область народной лирики. Можно установить, что чем песня позднее, тем ближе она к реальной жизни и социальной борьбе. Песни рекрутские, и в том числе причитания, разбойничьи, солдатские, песни тюрьмы, каторги и ссылки носят уже иной характер, чем песни любовные; и это не только жанровое от-

---

[8] Некоторые темы лирических песен указаны Н. П. Колпаковой в ее книге «Русская народная бытовая песня» (М.—Л., 1962, стр. 149 и сл.).

личие, но отличие историческое, показывающее эволюцию народной поэзии и направление этой эволюции.

Но хотя труд крестьянина не представляет предмета его лирических песен, та обстановка жизни, которой почти нет в эпической поэзии, начинает появляться в поэзии лирической. Здесь появляются и пейзаж, и портрет. Правда, это лирический пейзаж — это лазоревые цветочки, шелковая трава, березки и ивы, но это все же — подлинный русский пейзаж. Условны и лирические портреты, но они все же есть, тогда как в эпическом повествовательном искусстве их нет совсем.

Правда, и песня имеет свою условность и свои границы, но эти границы определяются не специфичностью жанра; они могут преодолеваться и преодолеваются. Эта изменчивость, широта и свобода обеспечивает песне ее долголетие. Одна из особенностей лирики — ее образность; народная лирика основана не только на прямых высказываниях, но на иносказаниях. Эти иносказания, принимающие форму сравнений, параллелизмов, метафор, не дают возможности говорить о жизни прямо, как это имеет место в ранней, примитивной лирике, в которой никаких иносказаний нет. Народная лирика основана на поэтизации жизни, и то, что не поддается такой поэтизации, не может стать ее предметом.

Из изложенного видно, что отношение к действительности и способы ее передачи в фольклоре меняются и развиваются с развитием исторической жизни народа.

Один из сравнительно поздних жанров — историческая песня. Выше уже было сказано о том, в какой степени историческая песня отражает общеэпические законы. Нам остается показать, какой шаг вперед был сделан этим жанром. Историческая песня была бы немыслима без предыдущего развития эпической, в частности — былинной, поэзии. Некоторые из ранних песен, например песни XVI века о Грозном, по внешней форме явно идут от былины. Но вместе с тем в исторической песне преодолены те условности изображения, которые сковывали и приостанавливали развитие былины. Эпическая поэзия — один из источников, питавший историческую песню в ее начальном развитии.

Другой исток — песня лирическая. От лирической песни она унаследовала ее эмоциональную насыщенность, музыкальность, разнообразие форм. Многие исторические песни могут быть отнесены к области лирики. Это касается преимущественно некоторых песен о Ермаке, позднее — о Разине. Но в исторической песне преодолена субъективность, ограниченность внутренним душевным миром человека. Одна из основ-

ных специфических особенностей исторических песен состоит в том, что сфера действительности, вовлекаемая в словесное искусство, здесь чрезвычайно расширена; в этом основной шаг вперед, проделанный народной поэзией. Действительность, охваченная исторической песней, включает сферу исторической жизни народа, жизни политической, как внутренней, так и внешней. Народ не только изображает события, но дает им свою оценку. Классовая борьба, так слабо отраженная в лирической песне, находит свое выражение в песнях крестьянских войн и восстаний. Войны русского государства, борьба за национальную независимость составляют содержание воинских исторических песен. Все это объясняет, почему исторические песни так разнообразны по своим формам. В отличие от других видов народной поэзии исторические песни не обладают общностью поэтической системы. Песня о Щелкане представляет собой скоморошину, песня о гневе Грозного на сына по форме примыкает к былинам, песня об отравлении Скопина может быть отнесена к балладам, песня о Ермаке носит ярко выраженный лирический характер, плач стрельца или солдата о Грозном или о Петре примыкает к похоронным причитаниям. К бытовым плачам по форме может быть отнесен плач Ксении Годуновой. Разнообразие форм так велико, что определить жанр исторической песни только по этим формам нельзя. Действительно, что общего между плачем Ксении Годуновой и веселой песней о Платове в стане Наполеона? Б. Н. Путилов предложил делить исторические песни по группам соответственно их поэтической системе, и это правильно, так как этих систем несколько [9]. Исторические песни прежде всего объединены общностью своего содержания, непосредственно относящегося к русской истории.

Появление и развитие исторических песен совершилось не само собой, а есть продукт социального развития. Фольклор перестает быть достоянием одних только крестьян-земледельцев. Древнейшая историческая песня о Щелкане Дудентьевиче создана городским населением Твери. По стилю она — продукт скоморошьего творчества. Песня о взятии Казани Грозным создана пушкарями, а песня о гневе Грозного на сына — в демократических слоях города Москвы. Песни о Ермаке, о Разине, позднее — о Пугачеве созданы в казачьей среде. Воинский фольклор начиная с XVIII века создан солдатами. Все эти социальные прослойки уже не представляют

---

[9] Б. Н. Путилов, О некоторых проблемах изучения исторической песни,— «Русский фольклор», вып. I, 1956, стр. 63—78.

собой крестьянства, хотя по своей психологии еще связаны с ним.

Историческая песня создается не так, как создаются другие виды словесного народного искусства. Она в основном создается участниками или ближайшими свидетелями тех событий, о которых поется. Отсюда совершенно новое отношение к изображаемому — как к чему-то виденному и слышанному, чего не может быть ни в эпосе, ни в сказке, ни в балладе. Даже в тех случаях, когда содержание песни не соответствует действительности, оно вымышлено той средой, в которой событие могло бы произойти. Так, детали песни о взятии Казани не засвидетельствованы историческими источниками, они вымышлены в среде пушкарей. Это — один из основных признаков, который позволяет отличить историческую песню от других жанров. С этой точки зрения песня об Авдотье Рязаночке, которую обычно относят к историческим песням, к ним не относится. Событие фантастично, оно не могло иметь ни реальных, ни потенциальных свидетелей или участников. Эту песню следовало бы отнести к балладам. Такое отношение к действительности означает, что народился новый вид словесного народного искусства, принципиально отличный от предыдущих жанров. Это уже не «ста́рины», как народ зовет былины, и не «складка». Народное выражение «песня — быль» прежде всего относится к области песен исторических.

Выше говорилось о коллективном характере крестьянского творчества и об исторических и бытовых основах его. Этих условий нет при создании исторических песен. Исторические песни есть создание групп людей. В этих группах есть талантливые, поэтически одаренные люди. То, что они создают, другие подхватывают. Это еще не индивидуальное творчество в собственном и узком смысле этого слова (хотя нельзя отрицать возможность в отдельных случаях и такой формы возникновения), это — промежуточная ступень между двумя крайними полюсами: коллективным творчеством крестьян в области традиционного фольклора и индивидуальным творчеством художников-писателей.

Один из труднейших вопросов в изучении исторической песни — вопрос об отборе тех событий, которые воспеваются. Отбор этот представляется странным. Воспеваются иногда второстепенные, малозначащие события, тогда как крупнейшие, великие события русской истории исторической песней иногда не отражены. Отчего, например, нет песен о Бородинском бое? Мало того, нет даже упоминания о Бородине. Упоминаются Смоленск, Можайск, Березина, Париж, но не Бо-

родино. Вряд ли можно искать здесь какой-то глубокой философии, или народной мудрости, или исторического сознания. Исторические песни создаются, как указано, участниками исторических событий. Бородинское сражение имело такой характер, что не нашлось и не могло найтись тех лиц или тех групп, которые тогда уже могли бы создать песню. То же можно сказать, например, о Полтавском бое, который оставил в фольклоре очень незначительные следы, совершенно не соответствующие значению этого великого события. Отсутствие песни никогда не означает, что народ не понял события. Оно означает только, что не было конкретных условий для создания песни.

В отличие от традиционного крестьянского эпического и лирического фольклора художественная цель исторической песни состоит в стремлении передать ту действительность, свидетелем которой певец был, и дать ей свою оценку.

Выше мы говорили о том, что категория времени и пространства в эпическом фольклоре есть категория условная. В исторической же песне время и пространство определяются исторически и гео- или топографически, хотя отступления здесь возможны.

Того месяца сентября
Двадцать пятого числа
В семьдесят первыим году
В Яике городу
Приходили к нам скоры вести —
Не бывать нам на месте.

Так начинается солдатская песня о Пугачеве.

Способ ведения войны не тот, который имеется в былинах, где Илья берет за ноги жилистого татарина и им размахивает. Эпос не знает командования, не описывает русских войск, историческая же песня называет популярных военачальников, понимает роль командования, говорит о движениях и кровопролитных столкновениях армий.

Герои исторических песен — исторические лица, имеющие имена и обладающие индивидуальным характером. В некоторых случаях психологическая характеристика отличается значительной глубиной и сложностью, как, например, в образе Грозного в песне о его гневе на сына. Романтически окрашенный Разин, удалый Платов, спокойный Кутузов и многие другие представляют собой галерею разнообразных характеров и типов. Принцип изображения действительности иной, чем в старинной эпической поэзии.

Сказка и эпос обладают определенными законами композиции. Историческая песня этим законам уже не подчинена.

Композиция так же свободна и разнообразна, как разнообразна жизнь.

Мы не будем определять всех поэтических приемов исторической песни. Из изложенного видно, как в ней преодолеваются традиции, как создается новое искусство.

Но традиции преодолены все же не до конца.

Осталась характерная для всего фольклора заинтересованность необыкновенными происшествиями. Многие из исторических песен могли бы быть названы песенными историческими анекдотами. Сохранилась и предпочтительная заинтересованность динамизмом повествования, его ходом, развитием в ущерб вырисовке образов героев и действующих лиц, вследствие чего герои не всегда прикреплены к событиям. Несмотря на значительные успехи, достигнутые исторической песней, действие может еще иногда переноситься с одного лица на другое. Так, например, защита Пскова от Стефана Батория приписывается в разных вариантах Семену Константиновичу Карамышеву, Михаилу Васильевичу Скопину-Шуйскому, Никите Романовичу Вольхонскому, Борису Петровичу Шереметьеву, хотя они не имеют к этому событию никакого отношения [10].

Один и тот же сюжет приурочивается также к различным местам и временам. Так, рассказ о том, как город берется путем подкопа и закладки бочек с порохом, исконный, по-видимому, для песни о взятии Казани, применяется также к песням о взятии Азова, Орешка и Риги. Как расценивать эти черты исторических песен?

Если считать, что цель песни — только передача реальных событий, то такого рода явления должны расцениваться как бессмыслица. Но цель песни состоит не в том, чтобы пересказать событие, а в том, чтобы передать его исторический смысл и значение. Для народа безразлично, будет ли писать письмо с угрозой завоевать русскую землю Карла Шведский, или Наполеон, или турецкий султан и будет ли отвечать ему Кутузов, Лопухин или кто-нибудь другой. Ему важно подчеркнуть неприступность русской земли для иноземных захватчиков.

Д. С. Лихачев в своей книге «Человек в литературе древней Руси» (М.— Л., 1958) заметил, что «древняя русская литература не знала открыто вымышленного героя» (стр. 120). Литературные герои древней Руси — исторические лица или святые, в существование которых еще верили. Литературные

[10] Некоторые подробности об этом см. в кн.: Народные исторические песни. Вступит. статья, подг. текста и примечания Б. Н. Путилова, М.—Л., 1962 (Библиотека поэта, большая серия), стр. 328—329.

герои в собственном смысле слова появляются только начиная с XVII века. В значительной степени это происходило под влиянием фольклора. Развитие фольклора шло обратным путем. От вымышленных героев эпоса, сказки и баллады фольклор пришел к изображению реальных лиц и реальных событий. Средства фольклора были ограничены. И, несмотря на ограниченность этих средств, народ в своем творчестве дал совершеннейшие и глубочайшие произведения, из которых выросла новая литература и к которым она обращается и по сегодняшний день.

Мы рассмотрели далеко не все жанры. Но в свете изложенного можно рассмотреть и понять и другие виды народного творчества: предания, легенды, сказы, частушки, поэзию рабочих. В фольклоре рабочих художественные тенденции, свойственные исторической песне, находят свое развитие и завершение. На этой же ступени происходит тесное смыкание с литературой; изучение всего этого процесса требует специального большого исследования.

Возможны три вида отношения фольклора к действительности:

1. Фольклор, как и всякое искусство, восходит к действительности. Даже самые фантастические образы фольклора имеют свою основу в реальной действительности. Материалистическая наука должна найти эти исторические основы фольклора. Это относится ко всей области фольклора без всяких исключений.

2. Помимо воли создателей и исполнителей народного искусства оно отражает реальную жизнь. Формы и содержание этого отражения различны в зависимости от эпохи и жанра. Они подчинены закономерностям фольклорной поэтики.

3. Народный художник ставит себе целью изобразить действительность. Такое стремление в народном творчестве характеризует историческую песню и фольклор рабочих.

Большинство ошибок в изучении фольклора проистекает от неразличения этих трех аспектов.

В своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» Чернышевский писал: «...есть во всех народных песнях механические приемы, проглядывают общие пружины, без помощи которых никогда не развивают они своих тем...» [11]. Другими словами, Чернышевский понимал, что для выяснения вопроса об эстетическом отношении к действительности фольклора нужно знать закономерности народной поэтики. Дальнейшее выяснение этих закономерностей — одна из задач современной фольклористики.

[11] Н. Г. Чернышевский, Эстетика, М., 1958, стр. 94.

ОБ ИСТОРИЗМЕ ФОЛЬКЛОРА И МЕТОДАХ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ

В настоящее время вряд ли нужно особо доказывать, что всякое искусство, в том числе фольклор, восходит к исторической действительности и отражает ее и что одна из задач исследователей состоит в том, чтобы показать это на том материале, который они изучают. Трудности начинаются с того, как следует понимать процесс истории и где и в чем нужно искать ее отражение. В этом отношении в современной фольклористике явно намечаются два течения. Одно продолжает то понимание истории и исторических отражений, которое выработалось еще в досоветской науке. История понимается как цепь событий внешне- и внутриполитического порядка; я хотел бы подчеркнуть именно эту установку на события. События всегда можно точно датировать. Они вызваны действиями, поступками людей. Это исторические деятели, конкретные люди с конкретными именами. Соответственно историческая основа фольклора понимается в том смысле, что в фольклоре изображаются исторические события и исторические личности. Задача исследователя состоит в том, чтобы показать, какие события и какие исторические личности нашли отражение в отдельных памятниках фольклора, и соответственно датировать их.

Другое направление исходит из более широкого понимания истории. Направление это, во-первых, строго дифференцирует жанры. Историческая основа жанров различна. Есть жанры, для которых трактовка фольклора как изображения событий и лиц вполне возможна. Для других такое узкое понимание истории недостаточно. Движущей силой истории является сам народ; лица — производное от истории, а не движущее начало ее. С этой точки зрения все, что происходит с народом во все эпохи его жизни, так или иначе относится к области истории. При изучении фольклора основное внимание следует обращать на то, что мы называем базисом;

прежде всего это формы труда, для фольклора феодальной эпохи — особенно формы крестьянского труда. Развитием форм труда в конечном счете объясняется развитие форм и типов мышления и форм художественного творчества. Область истории охватывает историю социальных форм и социальных отношений вплоть до мельчайших деталей бытового порядка в отношениях между боярином и смердами, помещиком и крепостным крестьянином, попом и батраком. Здесь нет ни имен, ни событий, но здесь есть история. К области истории принадлежит история брачных форм и семейных отношений, определяющих свадебную поэзию и значительную часть лирики. Короче, при широком понимании истории под исторической основой подразумевается вся совокупность реальной жизни народа в процессе ее развития во все эпохи его существования. <...>

Для правильного понимания исторических основ фольклора необходимо иметь в виду, что единого фольклора как такового, собственно, нет, что фольклор распадается на жанры. Дореволюционная фольклористика даже слова этого не употребляла, в советской же фольклористике изучение жанров постепенно становится в центр внимания. Жанр есть та первичная единица, из которой должно исходить изучение. <...> Один из основных признаков жанра — в единстве поэтики или поэтической системы произведений. Есть и другие признаки жанра, но данный — важнейший. Каждый жанр обладает специфическими особенностями. Разница в поэтических приемах имеет не только формальное значение. Она отражает различное отношение к действительности и определяет разные способы ее изображения. Каждый жанр имеет закономерно обусловливаемые и определяемые границы, за которые он никогда не выходит и не может выходить, или же один жанр перерастает в другой, что также имеет место в фольклоре. Былина, например, может переродиться в сказку. Пока не изучены или хотя бы не очерчены особенности жанра, не могут изучаться и отдельные, входящие в состав жанра памятники.

Каждый жанр характеризуется особым отношением к действительности и способом ее художественного изображения. Различные жанры слагаются в разные эпохи, имеют разную историческую судьбу, преследуют разные цели и отражают различные стороны политической, социальной и бытовой истории народа. Так, например, совершенно очевидно, что сказка иначе отражает действительность, чем похоронное причитание, а солдатская песня иначе, чем былина. Вопрос о жанрах у нас еще недостаточно разработан, но без понятия жанра и без внимания к его особенностям мы обойтись уже не

можем. Следовательно, говоря об исторической основе фольклора и о методах ее изучения, нужно говорить о каждом жанре в отдельности, и только после этого можно будет сделать выводы и о фольклоре в целом.

Довольно очевидно, что с точки зрения широкого понимания истории могут быть изучены решительно все жанры русского фольклора. В каждом из них так или иначе преломляется действительность различных эпох — от очень древних времен до современности. <...> Историческому изучению должно предшествовать формальное. Изучение морфологии сказки есть первая ступень, предпосылка ее исторического исследования. Типология заговоров, поэтика загадок, структура обрядовых песен, формы песен лирических — все это нужно для раскрытия древнейших ступеней их становления и развития. В дальнейшем вся русская крестьянская жизнь XIX в. может быть вычитана из сказок, песен, причитаний, пословиц, драм и комедий. Здесь нет ни исторических событий, ни имен, но историческое изучение их возможно, хотя не все эпохи и не все столетия будут охвачены в равной степени. Это как бы один вид жанров, изучение которых можно вести с точки зрения того широкого понимания истории, о котором говорилось выше.

Но есть и другие жанры, в которых изображение исторической действительности составляет основную цель произведения. Они могут быть изучены с точки зрения более узкого понимания истории и историзма. На этих жанрах я хочу остановиться несколько подробнее. Здесь прежде всего нужно назвать жанр преданий. Предания в русской фольклористике изучены очень мало. Ими почти не интересовались собиратели, количество записей очень невелико. В противоположность этому в Западной Европе Sage стоят в центре внимания, для изучения этого жанра собираются международные конгрессы. По своему характеру Sage очень разнообразны и распадаются в основном на предания или сказания мифологические и исторические. Несколько слов о преданиях исторических.

По-видимому, жанр этот очень древний. Естественно, что записей периода докиевской Руси и русского средневековья мы не имеем. В таких случаях можно судить по аналогии с другими народами. В 1960 году вышло великолепное издание, подготовленное Г. У. Эргисом,— «Исторические предания и рассказы якутов». Г. У. Эргис характеризует их следующим образом: «Предания и исторические рассказы содержат повествования о реальных событиях, связанных с деятельностью конкретных лиц, отражают хозяйственные и куль-

турные достижения народа»[1]. Наличие такого жанра у якутов для нас особенно интересно потому, что якуты имеют великолепный, высокоразвитой и очень художественный эпос. Но жанр героического эпоса и жанр преданий никогда не смешиваются народом. Не смешивают их и исследователи. Эргис пишет: «Исторические предания, рассказы и легенды, в отличие от собственно художественных жанров устно-поэтического творчества, можно назвать историческим фольклором якутов, основанным на реальных событиях и явлениях прошлого»[2]. Главные тематические циклы этих сказаний — переселение якутов с юга на реку Лену, столкновения с враждебными племенами и народами, заселение якутами Вилюя и Кобяи, вхождение Якутии в состав русского государства. Есть особые предания о родах, на основе которых можно составить разветвленные родословные таблицы. Это несколько напоминает исландские родовые саги.

Были ли исторические предания у восточных славян? Мы можем предположить, что были. Обрывки их сохранены летописями и другими источниками. Такие сохраненные летописанием предания рассмотрены в книге Б. А. Рыбакова[3]. Фольклорист привык иметь дело с записями из уст народа. Известны записи преданий о Разине, Петре I, о Пугачеве, декабристах, о некоторых царях и другие, пока еще мало исследованные.

В. И. Чичеров в глубокой и интересной статье «К проблеме исторической и жанровой специфики русских былин и исторических песен» указывает: «В исторических преданиях и легендах повествование идет о событиях и о лицах как о том, что было в действительности»[4]; «Что касается исторического предания, то оно, сохраняя память о совершившемся событии и говоря о героическом поведении какого-либо деятеля, живет в памяти народа как устная, неписанная история»[5]. Думаю, что эти наблюдения правильны, несмотря на то, что многие предания носят фантастический характер. Следует еще добавить, что с точки зрения художественной эти предания обычно слабы, мало искусны. Это жанр не эстетический, как об этом говорит и Эргис. Ни сознательно, ни бессознательно рассказчик не стремится словесно расцветить,

---

[1] Г. У. Эргис, Исторические предания и рассказы якутов, ч. I, М.—Л., 1960, стр. 13.

[2] Там же, стр. 15.

[3] Б. А. Рыбаков, Древняя Русь. Сказания, былины, летописи, М., 1963, стр. 22—39.

[4] В. И. Чичеров, Вопросы теории и истории народного творчества, М., 1959, стр. 263.

[5] Там же, стр. 264.

украсить рассказ. Он только хочет передать то, что он считает действительностью.

В этом отношении предания резко отличаются от исторических песен. По вопросу об исторических песнях у нас имеется огромная литература. Исторические песни были предметом особо пристального изучения в советское время. О сущности и жанровой природе этих песен велись и ведутся споры. Но бесспорными представляются следующие признаки исторических песен: действующие лица — не вымышленные персонажи, а реально существовавшие исторические личности, притом обычно крупного масштаба. <...> В основе фабулы обычно лежит какое-нибудь реальное событие. <...> Правда, как сами персонажи, так и действия не всегда полностью соответствуют фактической истории. Народ здесь дает волю своей исторической фантазии, художественному вымыслу. Но эти случаи не противоречат характеру исторических песен. Историзм этих песен состоит не в том, что в них правильно выведены исторические лица и рассказаны исторические события или такие, которые народ считает действительными. Историзм их заключается в том, что в этих песнях народ выражает свое отношение к историческим событиям, лицам и обстоятельствам, выражает свое историческое самосознание. Историзм есть явление идейного порядка. <...>

Историческая песня создается непосредственными участниками событий или их свидетелями. <...>

Время возникновения исторических песен датируется обычно без всякого труда. Более сложен вопрос о времени возникновения самого жанра. По этому вопросу у советских ученых пока нет полного единства мнений. Несомненно только то, что расцвет исторической песни начался в XVI в., во время царствования Ивана Грозного. <...> Для внезапного расцвета этого жанра именно в XVI в. имеются свои причины. Основное историческое стремление народа, выраженное в эпосе,— создание монолитного централизованного государства и полное освобождение от татаро-монгольского ига,— было осуществлено. Наступило и время культурного перелома. Коренным образом меняется весь характер ведения войны. Изобретение огнестрельного оружия и стремительное развитие русской артиллерии отодвигают на задний план эпических богатырей с их мечами, копьями и дубинками, богатырей, которые одерживают легкую победу, размахивая жилистым татарином и прокладывая во вражеском войске улицы и переулочки. Теперь вместо богатырей-одиночек появляется войско, руководимое командованием, и вместо легких побед — тяжелые, кровопролитные сражения, так что «земля полива-

на кровью». Таков общий исторический фон появления жанра исторической песни. На смену монументализму былин идет реализм исторической песни.

Я ограничусь этими замечаниями. Цель их — показать применимость к историческим песням и правомерность методов старой исторической школы, ищущей в фольклоре прежде всего изображения исторических событий и личностей. Это не исключает изучения их и с более широкой исторической точки зрения. Большинство исторических песен — песни военного содержания. В них широко отражен солдатский быт, иногда вплоть до мельчайших подробностей в описании одежды, пищи и т. д.

То же можно сказать о поэзии рабочих. Рабочая песня в некотором отношении есть как бы преемница песни исторической. В песнях рабочих с еще большей силой изображаются бытовая реальность, условия, в которых жил и работал русский пролетарий. Внешнеполитические события затрагиваются сравнительно реже — они отражены в песнях собственно исторических. Эти события затрагиваются лишь тогда, когда они вызывают всенародный гнев, как, например, в солдатских и матросских песнях о русско-японской войне. Зато тем ярче в них изображается, именно изображается а не невольно отражается весь быт рабочих, начиная с рудниковых песен XVIII в., в которых обрисовываются все подробности быта рабочих казарм — от побудки в пять часов утра до детального изображения «прогнания» сквозь строй и отправки в больницу. Изложение сухое, фактографическое. Но песня может подняться и до величайшего пафоса, как, например, в описании событий 9 января и в проклятиях Николаю II. Реалистически изображаются такие события из жизни рабочих, как забастовки, демонстрации, столкновения с полицией, аресты, ссылки.

Всем изложенным я хотел иллюстрировать тезис, что есть как бы два вида жанров: в одних историческая действительность отражена лишь в общих чертах и помимо воли исполнителей, в других она изображается совершенно конкретно, в них описываются исторические события, положения и персонажи.

Я намеренно пока обошел вопрос об историзме былин. Вопрос этот является предметом дискуссии, и потому его хотелось бы выделить особо. По этому вопросу в нашей науке ведутся горячие, иногда страстные споры.

Когда в 1863 году была издана магистерская диссертация Л. Н. Майкова «О былинах Владимирова цикла», это означало появление нового направления в фольклористике, полу-

чившего название исторической школы. Майков систематически изучил все исторические отложения в русской былине. Он понимал, что содержание былин вымышлено, но что исторична обстановка. Книга состоит из трех глав, из которых центральная вторая — «Рассмотрение былин как памятников народного быта». Здесь исследуются исторические реалии русских былин: двор князя и его дружина, постройки, пиры, доспехи, вооружение, утварь, еда и напитки и т. д. Исследуются и такие вопросы, как земельные отношения, и некоторые другие. Рассмотрение реалий приводит Майкова к выводу, что содержание былин Владимирова цикла выработалось в течение X, XI и XII вв., а установилось не позже времени татарского владычества, т. е. в XIII—XIV вв. Несколько обобщая точку зрения Майкова, можно сказать, что, по его мнению, русский эпос как жанр создан в эпоху Киевской Руси и последующие столетия до монгольского нашествия.

Эта точка зрения долгое время была господствующей, и сейчас есть еще отдельные ученые, которые ее разделяют. Однако преобладающее большинство советских ученых придерживается другой точки зрения: эпос создается задолго до образования государства. Великая Октябрьская социалистическая революция открыла нам глаза на те несметные эпические сокровища, которые имеются у народов, населяющих СССР, до революции живших в бытовых условиях, созданных еще при родовом строе. Эпосом обладают народы, жившие до революции наиболее архаическими формами быта; это народы палеоазиатской группы — нивхи, чукчи и др. В настоящее время осуществлено издание самого архаического из всех известных нам эпосов — эпоса ненцев[6]. Мы лучше узнали и изучили эпос карелов. Великолепный, исключительный по размаху и художественным достоинствам эпос создали якуты. Не менее совершенен эпос алтайских народов; особенно хорошо знаем мы шорский эпос. Богатейший эпос у таджиков, узбеков, туркменов, казахов, киргизов, у народов Кавказа. Все это приводит к совершенно точному выводу, что эпос как особый вид народного творчества возникает раньше, чем создается государство. Восточные славяне в этом отношении не составляли и не могли составлять исключения. Наличие у них эпоса — историческая закономерность. Эпос восточных славян создался до того, как образовалось Киевское государство. Эпосы народов имеют разную степень раз-

[6] Эпические песни ненцев. Составитель, автор вступительной статьи и комментария З. Н. Куприянова, М., 1965.

вития и разную форму, в зависимости от того, на какой ступени социально-исторического развития стоял народ. Все эти наблюдения и положения лежат в основе моей книги о русском эпосе[7]. К сожалению, раздел, посвященный эпосу народов СССР, пришлось значительно сократить, и потому он, вероятно, вышел неубедительным.

Точка зрения, что русский эпос возник в пределах так называемой Киевской Руси, держится до сих пор. Так, акад. Б. А. Рыбаков пишет: «Былины, как жанр, возникают, очевидно, одновременно с русской феодальной государственностью»[8]. Это далеко не очевидно. Возражая мне, Б. А. Рыбаков заявляет: «В. Я. Пропп, борясь с буржуазной исторической школой, оторвал вообще русские былины от исторической действительности, объявив, что значительная часть эпоса зародилась еще при первобытнообщинном строе»[9]. В этих словах первобытнообщинный строй вообще не признается за историческую действительность. Точка зрения Л. Н. Майкова и его современных последователей, что былина зародилась в пределах так называемой Киевской Руси, не может быть поддержана и не поддерживается большинством советских фольклористов. Если же верно, что эпос возникает раньше, чем государство, задача исторического исследования должна состоять прежде всего в том, чтобы путем сопоставления эпосов разных народов на разных ступенях их развития точно установить, какие сюжеты создались до возникновения государства и какие после него.

Число догосударственных сюжетов в русском эпосе чрезвычайно велико — больше, чем может показаться на первый взгляд. Сюжеты, в которых герой встречается с каким-нибудь чудовищем (Змей, Тугарин, Идолище и др.) или отправляется сватать невесту и иногда бьется с чудовищным противником (Потык, Иван Годинович), сюжеты, в которых он попадает в условия неземного мира (Садко в подводном царстве), сюжеты, в которых действуют женщины типа амазонок, с которыми герой вступает в связь или на которых он женится (бой отца с сыном), и некоторые другие не могли быть созданы или выдуманы в условиях государственного быта. В Киевской Руси не мог возникнуть сюжет змееборства, это невозможно исторически. Все названные сюжеты созданы раньше, и все они документально могут быть засвидетельствованы в эпосе народов СССР.

---

[7] См.: В. Я. Пропп, Русский героический эпос, М., 1958, стр. 29—59 («Эпос в период разложения первобытнообщинного строя»).

[8] Б. А. Рыбаков, Древняя Русь, стр. 44.

[9] Там же, стр. 42.

Когда народ вступает в стадию государственного строительства, его эпос подвергается существенным изменениям. Старый эпос перерабатывается, а вместе с тем создается и новый, уже отражающий государство и государственные интересы (былины о борьбе с татарами и др.). Идеология родового строя сталкивается с интересами молодого государства. Столкновение двух идеологий в старых сюжетах подлежит подробному изучению. Такое изучение может быть названо историческим. Змей, который раньше похищал женщин, теперь не только похищает женщин, но полонит русских людей, киевлян. Герой уже освобождает не девушку, а Киев от налетов змея. Таков сюжет русской былины о змееборце Добрыне в свете сравнительных данных. Это только один из многочисленных возможных примеров. Из всего этого совершенно очевидно, что датировать такие былины нельзя. Они рождены не в один день или час или год, их возникновение есть результат длительного исторического процесса. Если, таким образом, Майков ошибся, относя возникновение эпоса к X—XII вв., то в установлении исторических реалий он все же был прав. Эпос, попадая в новую историческую обстановку, впитывает ее в себя. Процесс впитывания продолжается и позже. Эпос подобен таким слоям земли, в которых имеются отложения различных геологических эпох.

Почин Майкова не был поддержан последующей русской наукой. В трудах главным образом Всеволода Миллера и его последователей историческая постановка изучения эпоса чрезвычайно сузилась. Правда, изучался и быт, и другие исторические реалии. Эти труды или эти страницы принадлежат к наиболее ценным и никогда не потеряют своего значения. Однако основным, важнейшим, почти единственным вопросом исследования стал теперь вопрос об исторических прототипах былинных героев, о том, какие события изображены в былинах и каким годом может быть датировано возникновение изучаемых былин. Но так как в самих былинах никаких непосредственных, ясных следов исторических событий нет, то былина объявляется искаженным изображением событий необразованными, темными крестьянами, а задача науки сводится к устранению искажений, внесенных народом в изложение событий. Началась длинная вереница работ, посвященных установлению прототипов героев русского народного эпоса. Оказалось, например, что Соловей Будимирович — это вовсе не Соловей Будимирович, а норвежский король Гаральд; Дюк — это венгерский король Стефан IV; Потык — это болгарский святой Михаил из города Потуки; змеебор-

ство Добрыни — это вовсе не змееборство, а крещение Новгорода и т. д.

В мнениях ученых не было единства, и они оспаривали друг друга. В этом отношении особенной пестротой отличаются мнения об историческом прототипе былинного Вольги. <...>

В чем здесь дело? Откуда такой разнобой? Может быть, у исследователей не хватало эрудиции? Но такое предположение отпадает: все это крупнейшие ученые и знатоки. Причина здесь другая. Она кроется в ошибочной методологии. А. П. Скафтымов в своей книге «Поэтика и генезис былин» (Саратов, 1924) убедительно показал, при помощи каких натяжек добываются подобные выводы. Установки так называемой исторической школы подвергались серьезной критике. Но это только на время приостановило попытки подобных же исторических толкований. В настоящее время можно говорить о возрождении исторической школы Всеволода Миллера. Некоторых ее ошибок — утверждения, что эпос возник в аристократической среде, а также пренебрежения к художественным особенностям эпоса — пытаются избежать, но в основном все осталось по-старому. Б. А. Рыбаков пишет, что к былинному эпосу надо подходить, «заново проверяя и расширяя исторические сопоставления, сделанные сто лет тому назад»[10]. Эти слова означают, что надо оставаться на тех же позициях, что и сто лет назад, и только количественно расширить материал, заново его проверить, и все станет на свои места. С этим никак нельзя согласиться. Нужно не количественное увеличение материала, а качественный пересмотр методологических предпосылок. То, что было прогрессивным сто лет назад в буржуазной науке, не может считаться прогрессивным в сегодняшней, советской науке. Методология представителей так называемой исторической школы исходит из одной основной предпосылки, которая состоит в том, что народ в былинах хочет изобразить текущую политическую историю и действительно ее изображает. Так, М. М. Плисецкий пишет: «Песни возникали с целью фиксации исторических событий»[11]. Если эта предпосылка правильна, правомерно будет то направление, которое ищет в былинах изображения политических событий и исторических деятелей. Если же эта предпосылка неправильна, вся методологическая основа этого направления рушится.

Предпосылка эта ошибочна. Мало того, она антиисторична. Она приписывает древнерусскому человеку такие эстети-

[10] Там же, стр. 43.

[11] М. М. Плисецкий, Историзм русских былин, М., 1962, стр. 141.

ческие стремления и такую форму их осуществления, какие никак не могли иметь места раньше XIV—XV вв. Русский человек раннего средневековья не мог изображать в своем словесном искусстве реальную действительность. Это стремление, как ведущее, появится в фольклоре много позже, только в XVI в., когда начнет широко развиваться историческая песня. Выше говорилось о том, что есть два вида фольклорных жанров: в одних действительность отражена независимо от воли творца, в других изображение ее есть основная цель художника. Былина не принадлежит к тем жанрам, где ставилась сознательная цель — изображение фактической истории. Их историчность лежит в иной плоскости. Для сравнения можно сослаться на изобразительное искусство древней Руси. Русская иконопись, как и всякое искусство, возникает на почве действительности и косвенно отражает ее; это есть искусство русского средневековья. Оно изображает разные типы людей: молодых и старых, мужчин и женщин, бородатых и безусых, суровых и умиленных и т. д. Но иконописи чуждо искусство реалистического портрета и бытовой живописи. Иконописец не изображает событий и не портретирует людей. Он их по-своему возвышает и преображает, он создает лики святых. Это не исключает того, что в отдельных случаях изображались и реальные люди: Ярослав Всеволодович (1199 — Спас на Нередице), Борис и Глеб. Но и в этих редких случаях изображение условно и подчинено стилю этого искусства. Приписывать же иконописи стремление изображать реальную действительность — это значит не понимать различий между иконой Рублева и картиной Репина и приписывать древней Руси эстетические стремления XIX в.

Принципиально так же обстоит дело с искусством словесным. Если в иконе лица преображены в лики, то в эпосе люди преображены в возвышенных героев, совершающих величайшие подвиги, которых простой человек совершить не может. Поэтому об этих подвигах нельзя рассказывать, о них можно только петь.

Ошибки последователей старой исторической школы проистекают из непонимания жанровой природы и специфики эпоса. Характерно высказывание М. М. Плисецкого, который рассуждает так: если конкретные события изображаются в «Слове о полку Игореве», в песнях о взятии Казани, о Разине, в хороших исторических романах (он даже ссылается на романы Льва Толстого «Война и мир» и А. Н. Толстого «Петр Первый»), то «почему же это не разрешается былинам?». Очень просто почему: потому что это жанры разных эпох, разной социальной направленности, разных эстетиче-

ских систем. Былина — не роман Толстого. Былина возникает на исторической почве, она ее отражает, но активное изображение текущей исторической действительности, текущих событий не входит в художественные задачи былины, не соответствует ее эстетике и поэтике. Постановка вопроса об изображении исторической действительности, правомерная для жанра преданий и для исторических песен, неправомерна для былин. Но последователи исторической школы сознательно отрицают различие между этими жанрами. Для них что былина, что историческая песня, что предание — одно и то же. Так, М. М. Плисецкий пытается полностью стереть разницу между былиной и исторической песней, которую подчеркивали некоторые советские ученые. Он возражает против точки зрения, согласно которой историческая песня слагается участниками и свидетелями событий, чего мы не имеем в былинах. «Разумеется,— пишет он,— былины, как и другие героико-исторические произведения, создавались участниками событий или возникали в ближайшей к ним среде»[12]. Но как представить себе участников таких событий, как передача силы Святогора Илье Муромцу? Здесь действуют только два человека — кто же из них сложил былину? Какие свидетели могли видеть, а следовательно, и воспеть пляску морского царя на дне моря под игру Садко на гуслях? По этому вопросу я хочу выразить свою солидарность с взглядами В. И. Чичерова. У него есть две работы: одна ранняя — «Об этапах развития русского исторического эпоса»[13], другая поздняя, уже упомянутая нами статья — «К проблеме исторической и жанровой специфики русских былин и исторических песен». В этих работах высказываются различные, можно сказать противоположные, взгляды. В первой самый термин «исторический эпос» показывает, что, следуя Всеволоду Миллеру и другим, он считал, что в основе как былин, так и исторических песен лежат конкретные события. Былина есть не что иное, как древнейшая форма исторической песни. Принципиальных отличий между ними нет. «Исторический эпос» — это совокупность былин и исторических песен. Но после этого В. И. Чичеров много и упорно занимался исторической песней. Об этом свидетельствует хотя бы антология, вышедшая в «Библиотеке поэта». Теперь он ясно, воочию увидел и понял, какое глубокое отличие имеется между былиной и исторической песней. Не буду повторять аргументов, приведенных Чичеровым, а просто отсылаю к его работе тех, кто

[12] Там же, стр. 109.
[13] Историко-литературный сборник, М., 1947, стр. 3—60.

серьезно хотел бы продумать этот вопрос. «Исторические песни строятся иначе, чем былины»,— так кратко формулирует он свой взгляд. Они отличаются эпохой возникновения, иными принципами художественного отражения и изображения действительности, иной поэтикой и эстетикой. Этому противостоит тезис М. М. Плисецкого, который гласит: «Такое различие жанров (былины и исторической песни.— *В. П.*) совершенно неосновательно»[14]. После замечательного свода исторических песен, первый том которого выпущен Пушкинским домом, изучение исторической песни как жанра имеет твердую базу в материалах, а докторская диссертация Б. Н. Путилова, посвященная историко-песенному фольклору XIII—XVI вв., дает теоретическую основу для правильного понимания этого вопроса[15].

Несколько слов о методах исторического изучения фольклора. Я считаю, что в фольклористике метод может быть только индуктивным, т. е. от изучения материала к выводам. Этот метод утвердился в точных науках и в лингвистике, но он не был господствующим в науке о народном творчестве. Здесь преобладала дедукция, т. е. путь от общей теории или гипотезы к фактам, которые рассматривались с точки зрения предустановленных постулатов. Одни стремились непременно доказать, что эпический фольклор — это остатки культа солнца, другие старались обосновать восточное, византийское, романо-германское происхождение произведений народного творчества, третьи утверждали, что герои эпической поэзии — это исторические деятели, четвертые — что народное творчество насквозь реалистично, и т. д. И хотя некоторая доля истины есть в каждой из этих гипотез, методологическая основа должна быть другой. При наличии предвзятой гипотезы получается не научное доказательство, а подгонка материала под заранее составленные тезисы. На этом построены очень многие работы фольклористов. <...>

В основе своей подлинно исторический метод может быть только сравнительным в широком смысле этого слова. В этом отношении международные съезды славистов нас многому научили. Так, например, сюжет былины об Иване Годиновиче обычно трактуется как исконно русский, делаются даже попытки определить время и место его возникновения. Между тем этот сюжет типичен для догосударственного эпоса. Можно только говорить о русской форме данного сюжета. Другой

[14] М. М. Плисецкий, Историзм русских былин, стр. 103.

[15] Исторические песни XIII—XVI веков. Издание подготовили Б. Н. Путилов и Б. М. Добровольский, М.—Л., 1960; Б. Н. Путилов, Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, М.—Л., 1960.

пример: сюжет былины о Дунае и его поездке за невестой для Владимира сравнивается с рассказом русских летописей о женитьбе князя Владимира на Рогнеде. Здесь, таким образом, имеются два объекта сопоставления. Между тем Б. М. Соколов в большой специальной статье сопоставил этот сюжет с циклом сказок о Колтоме, с циклом германских сказаний о женитьбе Гунтера на Брюнгильде во всех ее версиях (Нибелунги, старшая Эдда, младшая Эдда, сага о Вельсунгах, Тидрексага), с русскими летописными материалами и со всеми вариантами былины [16]. Объектов сравнения получается уже не два, а много больше. Международный характер этого сюжета, при всех отличиях национальной специфики, становится совершенно очевидным. Но представители современной исторической школы игнорируют эту работу Соколова и не считают нужным даже полемизировать о ней.

Далее, говоря о методе, следует подчеркнуть, что самое главное в былине — это ее сюжет, сюжет в целом. Сюжет этот должен быть установлен со всеми подробностями, во всех его версиях. Это и есть основной предмет изучения. В былине сюжет, как правило, не носит характера только авантюрной, фабульной занимательности. Он всегда выражает известную идею, и эту идею надо суметь понять и определить. Но идеи рождаются не сами по себе, а в известное время и в известном месте. Историческое изучение былины состоит в установлении того, в какую эпоху могла зародиться идея, воплощенная в данной художественной форме. В большинстве случаев в былинах можно проследить отложения нескольких эпох или периодов, идеи которых могут сталкиваться. Наличие таких столкновений и коллизий — одно из интереснейших, но и сложнейших явлений былинного эпоса. В определении исторического смысла и значения идейного содержания былины, в установлении того, когда такое сложное образование могло создаться, и состоит задача исторического исследования.

Во многих трудах историчность определяется не по целому, не по сюжету и его историческому значению, а по различным частностям. Так, например, историчность былины о Садко доказывается на основании одного факта — постройки им церкви. Герой былины объявляется тождественным летописному персонажу, и в этом будто бы и состоит весь историзм былины. Сюжет в целом, конфликт между Садко и Новгородом, погружение его в воду, фигура морского царя

[16] Б. М. Соколов, Эпические сказания о женитьбе князя Владимира (германо-русские отношения в области эпоса), — Ученые записки Саратовского университета, т. I, вып. 3, 1923, стр. 69—122.

9 Зак. 80

и т. д. представителями так называемой исторической школы не изучаются; это все явный вымысел и потому их не интересует. Между тем, если бы даже оказалось, что в образе былинного Садко отражен исторический Сотко Сытинич, историзм сюжета этой былины не был бы объяснен.

В объяснении исторических судеб сюжета большую помощь могут оказать исторические реалии. Былина очень богата такими реалиями, причем количество реалий по мере развития эпоса постепенно возрастает. Все эти реалии должны быть изучены самым тщательным образом. В числе таких реалий могут оказаться и исторические имена, и географические названия, которые должны изучаться в соответствии с современной ономастикой и топонимикой, а не путем совершенно гадательных сближений, по приблизительному звуковому сходству.

Насколько богато представлены в былине самые разнообразные реалии, можно видеть на примере сравнительно поздней былины о Микуле Селяниновиче. Здесь могут быть поставлены, например, такие вопросы: что представляет собой с исторической точки зрения акт отвода городов князю Вольге? Какими правами и обязанностями такие отводы сопровождались и какие из них отражены в былине? В какую эпоху такие наделения были возможны? Можно или нельзя отыскать эти города на карте? Как истолковать имя Вольги и как оно попало в былину? Что представляет собой дружина Вольги? Каково в былине правовое и социальное положение крестьянина по отношению к князю? На чьей земле пашет Микула? Как устроена его соха? Как он одет? Какие земельные отношения изображены в былине? В былине Микула едет за солью. Каков путь этой поездки? Не нашло ли здесь отражения натуральное хозяйство? В былине есть неясные следы обложения торговли солью пошлиной. Какая денежная система отражена в былине? Разработка подобных деталей еще не раскрывает сущности сюжета как идейно-художественного целого. Смысл встречи и столкновения пахаря Микулы и князя Вольги может быть раскрыт только путем изучения художественной ткани произведения. Но разработка исторических реалий помогает установлению всех исторических координат сюжета и в этом отношении способствует раскрытию исконно исторического смысла ее. Здесь для историка широкое раздолье. Здесь фольклорист ждет помощи историка. Но представители метода узкоисторического изучения из всего комплекса вопросов выхватывают только два: какие города изображены в былине, кто исторический прототип Вольги? Мысль, что Вольга вообще может не иметь прототи-

па, что города названы произвольно и что названия их не имеют существенного значения для исторического изучения, не допускается. Микула, как персонаж явно вымышленный, с этой точки зрения не изучался. Если же и изучался, то на основании того, что он нарядно одет, он объявлялся представителем кулачества и кулацкой идеологии (Б. М. Соколов). Вот к чему приводит изучение деталей в отрыве от целого.

В заключение я хочу сказать следующее: как я уже отмечал, всякое изучение фольклора в настоящее время основывается на разнообразных и многосторонних сравнениях. Между тем ни техника, ни методология сравнения у нас не разработаны. Поэтому многие фольклористические работы и в прошлом, и сейчас пестрят ложными аналогиями и ошибочными выводами. <...>

СТРУКТУРНОЕ И ИСТОРИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Книга «Морфология сказки» вышла в свет на русском языке в 1928 году[1]. Она в свое время вызвала двоякие отклики. С одной стороны, ее доброжелательно встретили некоторые фольклористы, этнографы и литературоведы. С другой стороны, автора обвиняли в формализме, и такие обвинения повторяются по сегодняшний день. Книга эта, как и многие другие, вероятно, была бы забыта, и о ней изредка вспоминали бы только специалисты, но вот через несколько лет после войны о ней вдруг снова вспомнили. О ней заговорили на конгрессах и в печати, она была переведена на английский язык[2]. Что же такое произошло и чем можно объяснить этот возродившийся интерес? В области точных наук были сделаны огромные, ошеломляющие открытия. Эти открытия стали возможны благодаря применению новых точных и точнейших методов исследований и вычислений. Стремление к применению точных методов перекинулось и на гуманитарные науки. Появилась структуральная и математическая лингвистика. За лингвистикой последовали и другие дисциплины. Одна из них — теоретическая поэтика. Тут оказалось, что понимание искусства как некоей знаковой системы, прием формализации и моделирования, возможность применения математических вычислений уже предвосхищены в этой книге, хотя в то время, когда она создавалась, не было того круга поня-

---

[1] В. Пропп, Морфология сказки, Л., 1928.

[2] Vl. Propp, Morphology of the Folktale. Edited with an Introduction by Svatava Pirkova-Jacobson. Translated by Laurence Scott, Bloomington, 1958 («Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, Publication Ten») (Перепечатки: «International Journal of American Linguistics», vol. 24, № 4, pt 3, October 1958; «Bibliographical and Special Series of the American Folklore Society», vol. 9, Philadelphia, 1958); V. Propp, Morphology of the Folktale. Second Edition. Revised and Edited with a Preface by Louis A. Wagner. New Introduction by Alan Dundes, Austin — London [1968, 1970].— *Ред.*

тий и той терминологии, которыми оперируют современные науки. И вновь отношение к этой работе оказалось двойственным. Одни считали ее нужной и полезной в поисках новых уточненных методов, другие же, как и прежде, считали ее формалистической и отрицали за ней всякую познавательную ценность.

К числу противников этой книги принадлежит и проф. Леви-Стросс. Он структуралист. Но структуралистов часто обвиняют в формализме. Чтобы показать разницу между структурализмом и формализмом, проф. Леви-Стросс берет в качестве примера книгу «Морфология сказки», которую он считает формалистической, и на ее примере обрисовывает эту разницу. Его статья «La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp» прилагается к настоящему изданию «Морфологии»[3]. Прав он или нет, об этом пусть судят читатели. Но когда на человека нападают, ему свойственно защищаться. Против аргументов противника, если они представляются ложными, можно выдвинуть контраргументы, которые могут оказаться более правильными. Такая полемика может иметь общенаучный интерес. Поэтому я с благодарностью согласился на любезное предложение издательства Эйнауди написать на эту статью ответ. Проф. Леви-Стросс бросил мне перчатку, и я ее подымаю. Читатели «Морфологии» станут, таким образом, свидетелями поединка и смогут встать на сторону того, кого они сочтут победителем, если таковой вообще окажется.

Проф. Леви-Стросс имеет предо мной одно весьма существенное преимущество: он философ. Я же эмпирик, притом эмпирик неподкупный, который прежде всего пристально всматривается в факты и изучает их скрупулезно и методически, проверяя свои предпосылки и оглядываясь на каждый шаг рассуждений. Эмпирические науки, однако, тоже бывают разные. В некоторых случаях эмпирик может и даже вынужден довольствоваться описанием, характеристикой, в особенности если предметом изучения служит единичный факт. Такие описания отнюдь не лишены научного значения, если только они сделаны правильно. Но если описываются и изучаются ряды фактов и их связи, описание их перерастает в раскрытие явления, феномена, и раскрытие такого феномена обладает уже

[3] C. Lévi-Strauss, La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp,— «Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée», série M, № 7, mars, 1960 (перепечатка: «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», III, s'Gravenhage, 1960; на итальянском языке статья включена в качестве приложения к итальянскому изданию книги В. Я. Проппа).— *Ред.*

не только частным интересом, но располагает к философским размышлениям. Эти размышления были и у меня, но они зашифрованы и выражены только в эпиграфах, которыми сопровождаются некоторые из глав. Проф. Леви-Стросс знает мою книгу только по английскому переводу. Но переводчик позволил себе одну недопустимую вольность. Он совершенно не понял, для чего нужны эпиграфы. Внешне они с текстом книги не связаны. Поэтому он счел их излишними украшениями и варварски вычеркнул их. Между тем все эпитеты взяты из серии трудов Гёте, объединенных им под общим заглавием «Морфология», а также из его дневников. Эти эпиграфы должны были выразить то, что в самой книге не сказано. Венец всякой науки есть раскрытие закономерностей. Там, где чистый эмпирик видит разрозненные факты, эмпирик-философ усматривает отражение закона. Я увидел закон на очень скромном участке — на одном из видов народной сказки. Но мне показалось уже тогда, что раскрытие этого закона может иметь и более широкое значение. Самый термин «Морфология» заимствован не из таких руководств по ботанике, где основная цель — систематика, а также не из грамматических трудов, он заимствован у Гёте, который под этим заглавием объединил труды по ботанике и остеологии. За этим термином у Гёте раскрывается перспектива в распознании закономерностей, которые пронизывают природу вообще. И не случайно, что после ботаники Гёте пришел к сравнительной остеологии. Эти труды можно усиленно рекомендовать структуралистам. И если молодой Гёте в лице Фауста, сидящего в своей пыльной лаборатории и окруженного скелетами, костями и гербариями, не видит в них ничего, кроме праха, то стареющий Гёте, вооруженный методом точных сравнений в области естествознания, видит сквозь единичное — пронизывающее всю природу великое общее и целое. Но нет двух Гёте — поэта и ученого; Гёте «Фауста», стремящийся к познанию, и Гёте — естествовед, пришедший к познанию, есть один и тот же Гёте. Эпиграфы к отдельным главам — знак преклонения перед ним. Но эти эпиграфы должны выразить и другое: область природы и область человеческого творчества не разъединены. Есть нечто, что объединяет их, есть какие-то общие для них законы, которые могут быть изучены сходными методами. Мысль эта, смутно вырисовывавшаяся тогда, в настоящее время лежит в основе поисков точных методов в области гуманитарных наук, о которых говорилось выше. Здесь одна из причин, почему структуралисты меня поддержали. С другой же стороны, некоторые структуралисты не поняли того, что моя цель состояла не в том, чтобы уста-

новить какие-то широкие обобщения, возможность которых выражена в эпитетах, а что цель была чисто профессионально-фольклористическая. Так, проф. Леви-Стросс дважды задает себе недоуменный вопрос: какие причины побудили меня применить мой метод к сказке? Он сам разъясняет читателю эти причины, которых, по его мнению, несколько. Одна из них состоит в том, что я не этнолог и потому не располагаю материалом мифологии, не знаю его. Я, далее, не имею никаких представлений о подлинных отношениях между сказкой и мифом (стр. 16, 19) [4]. Короче говоря, то, что я занимаюсь сказкой, объясняется моим недостаточным научным горизонтом, иначе я, вероятно, испробовал бы свой метод не на сказках, а на мифах.

Я не буду входить в логику этих тезисов («так как автор не знает мифов, он занимается сказками»). Логика таких утверждений кажется мне слабой. Но я думаю, что ни одному ученому нельзя запретить заниматься одним и рекомендовать ему заниматься другим. Эти рассуждения проф. Леви-Стросса показывают, что он представляет себе дело так, будто у ученого сперва возникает метод, а потом уже он начинает размышлять, к чему бы этот метод приложить; в данном случае ученый почему-то применяет свой метод к сказкам, что не очень интересует философа. Но так в науке никогда не бывает, так не было и со мной. Дело обстояло совершенно иначе. Русские университеты царских времен давали филологам очень слабую литературоведческую подготовку. В частности, народная поэзия была в полном загоне. Чтобы заполнить этот пробел, я по окончании университета взялся за знаменитый сборник Афанасьева и стал его изучать. Я напал на серию сказок с гонимой падчерицей, и тут я заметил следующее: в сказке «Морозко» (№ 95 по нумерации советских изданий) мачеха отправляет свою падчерицу в лес к Морозке. Морозко пробует ее заморозить, но она отвечает ему так кротко и терпеливо, что он ее щадит, награждает и отпускает. Родная дочь старухи не выдерживает испытания и погибает. В следующей сказке падчерица попадает уже не к Морозке, а к лешему, а еще в следующей — к медведю. Но ведь это одна и та же сказка! Морозко, леший и медведь испытывают и награждают падчерицу по-разному, но ход действия одинаков. Неужели этого никто не замечал? Почему же Афанасьев и другие считают эти сказки разными? Совершенно очевидно, что Морозко, леший и медведь в разной форме совершают

---

[4] Здесь и далее В. Я. Пропп дает ссылки на первое издание статьи Леви-Стросса.— *Ред.*

один и тот же поступок. Афанасьев считает эти сказки разными потому, что выступают разные персонажи. Мне же показалось, что сказки эти одинаковы потому, что одинаковы поступки действующих лиц. Я этим заинтересовался и стал изучать и другие сказки с точки зрения того, что в сказке вообще делают персонажи. Так, путем вхождения в материал, а не путем абстракций, родился очень простой метод изучения сказки по поступкам действующих лиц независимо от их облика. Поступки действующих лиц, их действия я назвал функциями. Наблюдение, сделанное над сказками о гонимой падчерице, оказалось тем кончиком, за который можно было ухватить нить и размотать весь клубок. Обнаружилось, что и другие сюжеты основаны на повторяемости функций и что в конечном итоге все сюжеты волшебной сказки основаны на одинаковых функциях, что все волшебные сказки однотипны по своему строению.

Но если плохую услугу оказал читателю переводчик, опустив эпиграфы из Гёте, то другое нарушение авторской воли было допущено не переводчиком, а русским издательством, выпустившим книгу; было изменено заглавие ее. Она называлась «Морфология волшебной сказки». Чтобы придать книге больший интерес, редактор вычеркнул слово «волшебной» и тем ввел читателей (и в том числе проф. Леви-Стросса) в заблуждение, будто здесь рассматриваются закономерности сказки как жанра вообще. Книга под таким названием могла бы стать в один ряд с этюдами типа «Морфология заговора», «Морфология басни», «Морфология комедии» и т. д. Но у автора отнюдь не было цели изучить все виды сложного и многообразного жанра сказки как таковой. В ней рассматривается только один вид ее, резко отличающийся от всех других ее видов, а именно сказки волшебные, притом только народные. Это, таким образом, специальное исследование по частному вопросу фольклористики. Другое дело, что метод изучения повествовательных жанров по функциям действующих лиц может оказаться продуктивным не только в применении к волшебным, но и другим видам сказки, а может быть и к изучению произведений повествовательного характера мировой литературы вообще. Но можно предсказать, что конкретные результаты во всех этих случаях окажутся совершенно различными. Так, например, кумулятивные сказки построены на совершенно иных принципах, чем сказки волшебные. В английской фольклористике они названы Formula-Tales. Типы формул, на которых основаны эти сказки, могут быть найдены и определены, но схемы их окажутся совершенно иными, чем схемы сказок волшебных. Есть, таким образом,

различные типы повествований, которые могут, однако, изучаться одинаковыми методами. Проф. Леви-Стросс приводит мои слова, что найденные мною выводы неприменимы к сказкам Новалиса или Гёте и вообще к искусственным сказкам литературного происхождения, и обращает их против меня, считая, что в таком случае мои выводы ошибочны. Но они отнюдь не ошибочны, они только не имеют того универсального значения, которое хотел бы им придать мой уважаемый критик. Метод широк, выводы же строго ограничиваются тем видом фольклорного повествовательного творчества, на изучении которого они были получены.

Я не буду отвечать на все обвинения, выдвинутые против меня проф. Леви-Строссом. Я остановлюсь только на некоторых, наиболее важных. Если эти обвинения окажутся необоснованными, другие, более мелкие и вытекающие из них, отпадут сами собой.

Основное обвинение состоит в том, что моя работа формалистическая и уже потому не может иметь познавательного значения. Точного определения того, что понимается под формализмом, проф. Леви-Стросс не дает, ограничиваясь указанием на некоторые его признаки, которые сообщаются по ходу изложения. Один из этих признаков состоит в том, что формалисты изучают свой материал безотносительно к истории. Такое формалистическое, внеисторическое изучение он приписывает и мне. Желая, по-видимому, несколько смягчить свой суровый приговор, проф. Леви-Стросс сообщает читателям, будто я, написав «Морфологию», затем отказался от формализма и морфологического анализа, чтобы посвятить себя историческим и сравнительным разысканиям об отношении устной литературы (так он называет фольклор) к мифам, обрядам и учреждениям (стр. 4). Какие это разыскания — он не говорит. В книге «Русские аграрные праздники» (1963) я применил как раз тот самый метод, что и в «Морфологии». Оказалось, что все большие основные аграрные праздники состоят из одинаковых элементов, различно оформленных. Но об этой работе проф. Леви-Стросс еще не мог знать. По-видимому, он имеет в виду книгу «Исторические корни волшебной сказки», вышедшую в 1946 году и выпущенную издательством Эйнауди на итальянском языке. Но если бы проф. Леви-Стросс заглянул в эту книгу, он бы увидел, что она начинается с изложения тех положений, которые развиты в «Морфологии». Определение волшебной сказки дается не через ее сюжеты, а через ее композицию. Действительно, установив единство композиции волшебных сказок, я должен был задуматься о причине такого единства. Что причина кроется не в им-

манентных законах формы, а что она лежит в области ранней истории или, как некоторые предпочитают говорить, доистории, т. е. той ступени развития человеческого общества, которая изучается этнографией и этнологией, для меня было ясно с самого начала. Проф. Леви-Стросс совершенно прав, когда он говорит, что морфология бесплодна, если она, прямо или косвенно, не будет оплодотворена данными этнографии (observation ethnographique — стр. 30). Именно поэтому я не отвернулся от морфологического анализа, а стал искать исторических основ и корней той системы, которая открылась на сравнительном изучении сюжетов волшебной сказки. «Морфология» и «Исторические корни» представляют собой как бы две части или два тома одного большого труда. Второй прямо вытекает из первого, первый есть предпосылка второго. Проф. Леви-Стросс цитирует мои слова о том, что морфологические разыскания «следует связать с изучением историческим» (стр. 19), но опять употребляет их против меня. Поскольку в «Морфологии» такое изучение фактически не дано — он прав. Но он недооценил, что эти слова представляют собой выражение известного принципа. Они содержат также некоторое обещание в будущем это историческое изучение произвести. Они — своего рода вексель, по которому, хотя и через много лет, я все же честно уплатил. Если, таким образом, он пишет про меня, что я разрываюсь между «формалистическим призраком» (vision formaliste) и «кошмарной необходимостью исторических объяснений» (l'obsession des explications historiques — стр. 20), то это просто неверно. Я, по возможности строго методически и последовательно, перехожу от научного описания явлений и фактов к объяснению их исторических причин. Не зная всего этого, проф. Леви-Стросс даже приписывает мне раскаяние, которое заставило меня отказаться от своих формалистических видений, чтобы прийти к историческим разысканиям. Но я не испытываю никакого раскаяния и не ощущаю ни малейших угрызений совести. Сам проф. Леви-Стросс считает, что историческое объяснение сказок вообще фактически невозможно, «так как мы знаем очень мало о доисторических цивилизациях, где они зародились» (стр. 21). Он сетует также на отсутствие текстов для сравнения. Но дело не в текстах (которые, впрочем, имеются в совершенно достаточном количестве), а в том, что сюжеты порождены бытом народа, его жизнью и вытекающими из этого формами мышления на ранних стадиях человеческого общественного развития и что появление этих сюжетов исторически закономерно. Да, мы еще мало знаем этнологию, но все же в мировой науке накопился огромный фак-

тический материал, который делает подобные разыскания вполне надежными.

Но дело не в том, как создавалась «Морфология» и что переживал автор, а в вопросах совершенно принципиальных. Формальное изучение нельзя отрывать от исторического и противопоставлять их. Как раз наоборот: формальное изучение, точное систематическое описание изучаемого материала есть первое условие, предпосылка исторического изучения и вместе с тем первый шаг его. В разрозненном изучении отдельных сюжетов нет недостатка: они в большом количестве даны в трудах так называемой финской школы. Однако, изучая отдельные сюжеты в отрыве друг от друга, сторонники этого направления не видят никакой связи сюжетов между собой, не подозревают даже о наличии или возможности такой связи. Такая установка характерна для формализма. Для формалистов целое есть механический конгломерат из разрозненных частей. Соответственно в данном случае жанр волшебной сказки представляется как совокупность не связанных между собой отдельных сюжетов. Для структуралиста же части рассматриваются и изучаются как элементы целого и в их отношении к целому. Структуралист видит целое, видит систему там, где формалист ее видеть не может. То, что дается в «Морфологии», дает возможность межсюжетного изучения жанра как некоего целого, как некоей системы, вместо изучения посюжетного, как это делается в трудах финской школы, которую, несмотря на все ее заслуги, как мне кажется, упрекают в формализме справедливо. Сравнительное межсюжетное изучение открывает широкие исторические перспективы. Историческому объяснению в первую очередь подлежат не отдельные сюжеты, а та композиционная система, к которой они принадлежат. Тогда между сюжетами откроется историческая связь, и этим прокладывается путь к изучению и отдельных сюжетов.

Но вопрос об отношении формального изучения к историческому охватывает только одну сторону дела. Другая касается понимания отношения формы к содержанию и способов их изучения. Под формалистическим изучением обычно понимается изучение формы безотносительно к содержанию. Проф. Леви-Стросс даже говорит о их противопоставлении. Такой взгляд не противоречит взглядам современных советских литературоведов. Так, Ю. М. Лотман, один из активнейших исследователей в области структурального литературоведения, пишет, что основной порок так называемого «формального метода» в том, что он зачастую подводил исследователей к взгляду на литературу как на сумму приемов, механический

конгломерат[5]. К этому можно бы прибавить еще другое: для формалистов форма имеет свои самодовлеющие законы и имманентные, независимые от общественной истории законы развития. С этой точки зрения развитие в области литературного творчества есть саморазвитие, определяющееся законами формы.

Но если эти определения формализма верны, книгу «Морфология сказки» никак нельзя назвать формалистической, хотя проф. Леви-Стросс и далеко не единственный обвинитель. Не всякое изучение формы есть изучение формалистическое, и не всякий ученый, изучающий художественную форму произведений словесного или изобразительного искусства, есть непременно формалист.

Уже выше я приводил слова проф. Леви-Стросса о том, что мои выводы о структуре волшебной сказки представляют собой фантом, формалистическое привидение — une vision formaliste. Это — не случайно оброненное слово, а глубочайшее убеждение автора. Он считает, что я — жертва субъективных иллюзий (стр. 21). Из многих сказок я конструирую одну, которая никогда не существовала. Это «абстракция, такая беспредметная, что она не учит нас ничему об объективных причинах, почему существует множество отдельных сказок» (стр. 25). Что моя абстракция, как выведенную мною схему называет проф. Леви-Стросс, не открывает причин разнообразия,— это верно. Этому учит только историческое рассмотрение. Но что она беспредметна и представляет собой иллюзию — неверно. Слова проф. Леви-Стросса показывают, что он, по-видимому, просто не понял моего совершенно эмпирического конкретного детализованного исследования. Как это могло случиться? Проф. Леви-Стросс жалуется, что мою работу вообще трудно понять. Можно заметить, что люди, у которых много своих мыслей, трудно понимают мысли других. Они не понимают того, что понимает человек непредубежденный. Мое исследование не подходит под общие взгляды проф. Леви-Стросса, и в этом одна из причин такого недоразумения. Другая лежит во мне самом. Когда писалась книга, я был молод и потому был убежден, что стоит высказать какое-нибудь наблюдение или какую-нибудь мысль, как все сейчас же ее поймут и разделят. Поэтому я выражался чрезвычайно коротко, стилем теорем, считая излишним развивать или подробно доказывать свои мысли, так как и без того все ясно и понятно с первого взгляда. Но в этом я ошибался.

---

[5] Ю. М. Лотман, Лекции по структуральной поэтике. Вып. I (Введение, теория стиха), Тарту, 1964 (Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 160. Труды по знаковым системам, I), стр. 9—10.

Начнем с терминологии. Я должен признать, что термин «морфология», которым я когда-то так дорожил и который я заимствовал у Гёте, вкладывая в него не только научный, но и какой-то философский и даже поэтический смысл, выбран был не совсем удачно. Если быть совершенно точным, то надо было говорить не «морфология», а взять понятие гораздо более узкое и сказать «композиция», и так и назвать: «Композиция фольклорной волшебной сказки». Но слово «композиция» тоже требует определения, под ним можно подразумевать разное. Что же под этим подразумевается здесь?

Уже выше говорилось, что весь анализ исходит из наблюдения, что в волшебных сказках разные люди совершают одни и те же поступки или, что одно и то же, что одинаковые действия могут осуществляться очень по-разному. Это было показано на вариантах группы сказок о гонимой падчерице, но это наблюдение верно не только для вариантов одного сюжета, но и для всех сюжетов жанра волшебных сказок. Так, например, если герой отправляется из дому на какие-нибудь поиски и предмет его желаний находится очень далеко, он может полететь туда по воздуху на волшебном коне, или на спине орла, или на ковре-самолете, а также на летучем корабле, на спине черта и т. д. Мы не будем здесь приводить всех возможных случаев. Легко заметить, что во всех этих случаях мы имеем переправу героя к месту, где находится предмет его поисков, но что формы осуществления этой переправы различны. Мы, следовательно, имеем величины стабильные и величины переменные, изменчивые. Другой пример: царевна не желает выходить замуж, или отец не желает выдать ее за неугодного ему или ей претендента. От жениха требуют, чтобы он выполнил нечто совершенно невыполнимое: допрыгнул бы на коне до ее окна, выкупался в котле с кипятком, разгадал бы загадку царевны, достал бы золотой волос с головы морского царя и т. д. Наивный слушатель принимает все эти случаи за совершенно различные,— и по-своему он прав. Но пытливый исследователь видит за этим многообразием какое-то единство, устанавливаемое логически. Если в первом ряду примеров мы имеем переправу к месту поисков, то второй представляет собой мотив трудных задач. Содержание задач может быть различным, оно варьирует, представляет собой нечто переменное. Задавание же задач как таковое есть элемент стабильный. Эти стабильные элементы я назвал функциями действующих лиц. Цель исследования состояла в том, чтобы установить, какие функции известны волшебной сказке, установить, ограничено ли их число или нет, посмотреть, в какой последовательности они даются. Резуль-

таты такого изучения и составляют содержание книги. Оказалось, что функций мало, форм их много, последовательность функций всегда одинакова, т. е. получилась картина удивительной закономерности.

Мне казалось, что все это довольно просто и должно пониматься легко. Я и сейчас так думаю. Но я не учел, что слово «функция» во всех языках мира имеет множество разных значений. Оно применяется в математике, механике, медицине, философии. Те, кто не знает все значения слова «функция», понимают меня очень легко. Мое определение слова «функция» для данного исследования гласит: под функцией понимается поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значения для хода действия. Так, если герой на своем коне допрыгивает до окна царевны, мы имеем не функцию скачка на коне (такое определение было бы верно безотносительно к ходу действия в целом), а функцию выполнения трудной задачи, связанной со сватовством. Равным образом, если герой на орле перелетает в страну, где находится царевна, мы имеем не функцию полета на птице, а функцию переправы к месту, где находится предмет поисков. Слово «функция» есть, таким образом, условный термин, который в данной работе понимается только в этом смысле слова и ни в каких других.

Установление функций есть вывод из подробного сопоставительного изучения материала. Поэтому никак нельзя согласиться с проф. Леви-Строссом, будто функции установлены совершенно произвольно и субъективно. Они установлены не произвольно, а путем сопоставлений, сравнений и логических определений сотен и тысяч случаев. Но проф. Леви-Стросс понимает термин «функция» в совершенно ином смысле, чем это оговорено в «Морфологии». Так, чтобы доказать, что функции установлены произвольно, он приводит в пример разных людей, которые смотрят на плодовое дерево: один будет считать важнейшей функцию плодовитости, другой — наличие глубоких корней, дикарь может видеть в нем функцию соединения неба с землей (дерево может вырасти до неба). С точки зрения логики плодовитость действительно может быть названа одной из функций плодового дерева, но плодовитость не поступок, тем более не поступок действующего лица в художественном повествовании. Я же имею дело именно с повествованиями и поисками в них специфических закономерностей. Проф. Леви-Стросс придает моим терминам такой обобщающий, абстрактный смысл, которого они не имеют, а потом их отвергает. Функции установлены непроизвольно. Теперь можно вернуться к вопросу о том, что можно назвать

композицией. Композицией я называю последовательность функций, как это диктуется самой сказкой. Полученная схема — не архетип, не реконструкция какой-то единственной никогда не существовавшей сказки, как думает мой оппонент, а нечто совершенно другое: это единая композиционная схема, лежащая в основе волшебных сказок. В одном проф. Леви-Стросс действительно прав: реально эта композиционная схема не существует. Но она реализуется в повествовании в самых различных формах, она лежит в основе сюжетов, представляет собой как бы их скелет. Чтобы лучше разъяснить эту мысль и обезопасить себя от дальнейших недоразумений, приведем пример того, что понимается под сюжетом и что под композицией. Примеры будут приведены в самой краткой и несколько упрощенной форме. Предположим, что змей похищает дочь царя. Царь взывает о помощи. Крестьянский сын берется ее отыскать. Он отправляется в путь. По дороге он встречает старуху, которая предлагает ему упасти стадо диких коней. Он это выполняет, и она дарит ему одного из коней, который переносит его на остров, где находится похищенная царевна. Герой убивает змея, возвращается, царь его награждает — женит его на своей дочери. Таков сюжет сказки. Композиция же ее может быть определена следующим образом: происходит какая-нибудь беда. К герою взывают о помощи. Он отправляется в поиски. По дороге герой встречает кого-либо, кто подвергает его испытанию и награждает его волшебным средством. При помощи этого волшебного средства он находит объект своих поисков. Герой возвращается и его награждают. Такова композиция сказки. Легко заметить, что одна и та же композиция может лежать в основе многих сюжетов и наоборот: множество сюжетов имеют в основе одну и ту же композицию. Композиция есть фактор стабильный, сюжет — переменный. Если бы не было опасности дальнейших терминологических недоразумений, совокупность сюжета и композиции можно было бы назвать структурой сказки. Композиция реально не существует в той же степени, в какой в мире вещей не существует общих понятий: они есть только в сознании человека. Но именно при помощи общих понятий мы познаем мир, раскрываем его законы и учимся управлять им.

Раньше чем вплотную перейти к вопросу о форме и содержании, надо остановиться еще на некоторых частностях.

Изучая сказку, можно заметить, что некоторые функции (поступки действующих лиц) легко располагаются попарно. Например: задание трудной задачи влечет за собой ее разрешение, погоня ведет к спасению от нее, бой ведет к победе,

беда или несчастие, с которого начинается сказка, в конце ее ликвидируется и т. д. Проф. Леви-Стросс полагает, что парные функции собственно составляют одну, сводимы к одной. Логически это, может быть, и так. Бой и победа как бы составляют одно целое. Но для определения композиции такие механические соединения непригодны и применение их дало бы ложную картину. Парные функции выполняются разными лицами. Трудную задачу задает одно лицо, а решает ее другое. Вторая половина парной функции может быть положительной или отрицательной. В сказке бывает подлинный герой и ложный: подлинный герой решает задачу и награждается, ложный герой не может этого сделать и наказывается. Парные функции разъединены промежуточными функциями, Так, похищение царевны (начальная беда, первый элемент завязки) стоит в начале сказки, а возвращение ее (развязка) происходит в конце. Поэтому при изучении композиции, т. е. последовательности функций, соединение парных элементов в один не привело бы нас к пониманию закономерностей хода действия и развития сюжета. Рекомендацию логизировать эти функции вопреки материалу принять невозможно.

В силу этих же причин невозможно принять и другую рекомендацию. Для меня было очень важно установить, в какой последовательности народ размещает функции. Оказалось, что последовательность всегда одна: для фольклориста это — весьма существенное открытие. Действия совершаются во времени, и поэтому последовательность их рассматривается одна за другой. Этот способ изучения и расположения не удовлетворяет проф. Леви-Стросса. Принятый мной порядок изложения он обозначает буквами алфавита: А, В, С и т. д. Вместо хронологического ряда он предлагает логическую систему. Мой оппонент хотел бы распределить функции так, чтобы они располагались по вертикали и горизонтали. Такое расположение — одно из требований структуралистской техники изучения. Но оно уже дано в «Морфологии», только в другом виде. Мой оппонент, вероятно, обратил недостаточное внимание на конец книги, где имеется приложение, названное «Материалы для табуляции сказки». Приведенные там рубрики представляют собой горизонталь. Эта таблица — расширенная композиционная схема, данная в книге через буквенные обозначения. Под приведенные рубрики может вписываться конкретный материал сказки — это будет вертикаль. Эту совершенно конкретную схему, полученную путем сопоставления текстов, нет никакой надобности заменять схемой чисто абстрактной. Разница между моим мышлением и мышлением моего оппонента состоит в том, что я абстрагирую от

материала, проф. Леви-Стросс абстрагирует мои абстракции. Он упрекает меня в том, что от предложенных мной абстракций нет обратного пути к материалу. Но если бы он взял любой сборник волшебных сказок и приложил бы их к предложенной мной схеме, он увидел бы, что схема в точности соответствует материалу, увидел бы воочию закономерность структуры сказки. Мало того, исходя из схемы, можно самому сочинять бесконечное количество сказок, которые все будут строиться по тем же законам, что и народная. За вычетом несоединимых разновидностей количество возможных комбинаций можно было бы вычислить математически. Если предложенную мною схему назвать моделью, то модель эта воспроизводит все конструктивные (стабильные) элементы сказки, оставляя в стороне элементы не конструктивные (переменные). Моя модель соответствует тому, что моделируется, она основана на изучении материала, модель же, предложенная проф. Леви-Строссом, действительности не соответствует и основана на логических операциях, не вынужденных материалами. Абстракция от материала объясняет материал, абстракция от абстракции становится самоцелью, оторвана от материала, может оказаться в противоречии с данными реального мира и объяснять его уже не может. Логизируя совершенно абстрактно и полностью оторвавшись от материала (сказкой проф. Леви-Стросс не интересуется и узнать ее не стремится), он изымает функции из времени (стр. 29). Для фольклориста это невозможно, так как функция (поступок, действие, акция), как она определена в книге, совершается во времени и изъять ее из времени невозможно. Здесь кстати можно упомянуть, что в сказке господствует совершенно иная концепция времени, пространства и числа, чем та, к которой мы привыкли и которую мы склонны считать абсолютной. Но об этом здесь речи быть не может — это особая проблема. Упоминаю же я об этом только потому, что насильственное выведение функций из времени разрушает всю художественную ткань произведения, которая подобна тонкой и искусной паутине, не терпящей прикосновений. Это — лишний аргумент в пользу расположения функций во времени, как это диктуется повествованием, а не во вневременный ряд (structure a-temporelle), как это хотелось бы проф. Леви-Строссу.

Для фольклориста и литературоведа в центре внимания находится сюжет. В русском языке слово «сюжет» как литературоведческий термин получило совершенно определенное значение: совокупность действий, событий, которые конкретно развиваются в ходе повествования. Английский переводчик очень удачно перевел его через слово «plot». Недаром также

немецкий журнал, посвященный повествовательному творчеству народа, назван «Fabula». Но для проф. Леви-Стросса сюжет интересом не обладает. Слово «сюжет» он переводит на французский язык через «thème» (стр. 5). Он, по-видимому, предпочитает его потому, что «сюжет» есть категория, относящаяся ко времени, а «тема» этим признаком не обладает. Но с такой заменой ни один литературовед никогда не согласится. Можно очень по-разному понимать как термин «сюжет», так и термин «тема», но отождествлять и взаимно заменять их никак нельзя. Такое пренебрежение к сюжету, к повествованию видно и по другим случаям неправильных переводов. Так, герой на своем пути встречает какую-нибудь старуху (или другой персонаж), которая его испытывает и дарит ему волшебный предмет или волшебное средство. Персонаж этот в точном соответствии с его функцией назван мной «дарителем». Волшебные предметы, которые получает герой, в фольклористике получили название «волшебных даров» (Zauber Gaben). Это — специальный научный термин. Английский переводчик перевел слово «даритель» через «donor», что очень точно соответствует сказке и, может быть, даже лучше, чем «даритель», так как «дар» не всегда бывает добровольным. Но проф. Леви-Стросс переводит это слово через «bienfaiteur» (стр. 9), что опять придает термину настолько общий, абстрактный смысл, что он теряет свое значение.

После этих отступлений, необходимых для лучшего понимания дальнейшего, можно уже вплотную подойти к вопросу о содержании и форме. Как уже указывалось, формалистическим принято называть изучение формы в отрыве от содержания. Должен признаться, что я не понимаю, что это означает, не знаю, как это реально понять, приложить к материалу. Может быть, я бы это понял, если бы я знал, где в художественном произведении искать форму и где содержание. О форме и содержании вообще как философской категории можно спорить сколько угодно, но споры эти будут бесплодны, если предметом спора с самого начала будет служить категория формы вообще и содержания вообще, без конкретного изучения материала во всем его многообразии.

Для народной эстетики сюжет как таковой составляет содержание произведения. Содержание сказки о Жар-птице для народа состоит в рассказе о том, как огненная птица прилетела в сад короля и стала воровать золотые яблоки, как царевич отправился ее искать и вернулся не только с Жар-птицей, но и с конем и красивой невестой. В том, что случилось, и состоит весь интерес. Встанем на минуту на

точку зрения народа (она, между прочим, весьма умна). Если сюжет можно назвать содержанием, то композиция содержанием никак названа быть не может. Так мы логически приходим к заключению, что композиция относится к области формы прозаического произведения. С этой точки зрения в одну форму можно уложить разное содержание. Но выше мы говорили и пытались показать, что композиция и сюжет неразделимы, что сюжет не может существовать вне композиции, а композиция не существует вне сюжета. Так мы на нашем материале приходим к подтверждению общеизвестной истины, что форма и содержание неразделимы. Об этом же говорит и проф. Леви-Стросс: «Форма и содержание обладают одной природой, они подсудны одному анализу» (стр. 21—22). Это несомненно так. Но вдумаемся в это утверждение: если форма и содержание неразделимы и даже одноприродны, то тот, кто анализирует форму, тем самым анализирует содержание. В чем же тогда грех формализма, и в чем состоит мое преступление, когда я анализирую сюжет (содержание) и композицию (форму) в их неразрывной связи?

Однако такое понимание содержания и формы не совсем обычно, и неясно, годится ли оно и для других видов художественного словесного творчества или нет. Под формой обычно понимают жанровую принадлежность. Один и тот же сюжет может иметь форму романа, трагедии, киносценария. Кстати, мысль проф. Леви-Стросса блестяще подтверждается на попытках драматизировать или экранизировать повествовательные произведения. Роман Золя на страницах книги и на экранах кино — это разные произведения, большей частью ничего общего не имеющие между собой. Под содержанием также обычно понимают не сюжет, а идею произведения, то, что автор хотел выразить, его мировоззрение, взгляды. Попыток изучить и оценить мировоззрение писателей имеется великое множество. В большинстве случаев они носят совершенно дилетантский характер. Над такими попытками издевался Лев Толстой. Когда его спросили, что он хотел сказать своим романом «Анна Каренина», он сказал: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что я имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю»[6]. Если, таким образом, в профессиональной литературе художественное произведение как таковое

[6] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 62, М., 1953, стр. 29.

есть форма выражения идеи, то тем более это относится к фольклору. Здесь имеются столь железные законы формы (композиции), что игнорирование их приводит к величайшим ошибкам. В зависимости от собственных политических, социальных, исторических или религиозных взглядов исследователь будет приписывать сказке или фольклору свое собственное мировоззрение, доказывая, что она — выражение мистических, или атеистических, или революционных, или охранительных взглядов. Это вовсе не значит, что мир идей фольклора нельзя изучать. Это значит совсем другое: мир идей («содержание») научно и объективно возможно изучить только тогда, когда будут изучены закономерности в области художественной формы. Я совершенно согласен с проф. Леви-Строссом, когда он требует исторических и литературно-критических разысканий («investigation historique» и «critique litteraire»). Но он ставит это требование в отмену того, что он называет формальным изучением. Между тем предварительное формальное изучение есть первое условие не только исторического, но и литературно-критического изучения. Если «Морфология» составляет как бы первый том большого исследования, а «Исторические корни» второй, то литературная критика могла бы составить третий том. Только после изучения формальной системы сказки и определения ее исторических корней окажется возможным объективно и научно раскрыть заложенный в сказке интереснейший и весьма значительный мир народной философии и народной морали в их историческом развитии. В этом отношении сказка показала бы слоистое строение, наподобие слоям геологических отложений. В ней сочетаются древнейшие пласты, наряду с более поздними и современными. Здесь можно было бы изучить и все переменные элементы, краски, ибо художественность сказки не ограничивается ее композицией. Для того чтобы все это изучить и понять, нужно знать ту основу, из которой вырастает великое многообразие народной сказки.

Я не могу ответить на все мысли, высказанные проф. Леви-Строссом. Но еще на одном, уже более частном, но очень интересном вопросе все же хотелось бы остановиться. Это — вопрос об отношении сказки и мифа. Существенного значения эта проблема для наших целей не имеет, так как в данной работе исследуется сказка, а не миф. Но проф. Леви-Стросс много занимался мифами, эта сторона его интересует, и здесь он со мной тоже не согласен.

Об отношении сказки к мифу в книге говорится очень скупо, коротко и бездоказательно. Я имел неосторожность высказать свои взгляды аподиктически. Но недоказанные взгля-

ды не всегда бывают ошибочными. Я полагаю, что миф как таковой, как историческая категория, древнее сказки, проф. Леви-Стросс это отрицает. Развить всю проблему здесь невозможно, но кратко осветить ее все же нужно.

В чем разница между сказкой и мифом и в чем состоит их совпадение, как это представляется фольклористу? Одно из характерных свойств сказки состоит в том, что она основана на художественном вымысле и представляет собой фикцию действительности. В большинстве языков слово «сказка» есть синоним слова «ложь», «враки». «Сказка вся, больше врать нельзя» — так русский сказочник кончает свой рассказ. Миф же есть рассказ сакрального порядка. В действительность рассказа не только верят, он выражает священную веру народа. Разница между ними, следовательно, не формальная. Мифы могут принять форму художественного рассказа, и виды таких рассказов могут быть изучены, хотя в данной книге это и не делается. Когда проф. Леви-Стросс говорит, что «миф и сказка эксплуатируют общую субстанцию» (стр. 20), то это совершенно правильно, если под субстанцией понимать ход повествования или сюжет. Есть мифы, которые строятся по той же морфологической или композиционной системе, что и сказка. Из области античности сюда относятся, например, мифы об Аргонавтах, о Персее и Андромеде, о Тезее и некоторые другие. Они иногда вплоть до деталей соответствуют той композиционной системе, которая изучена в «Морфологии сказки». Таким образом, есть случаи, когда миф и сказка по формам могут совпадать. Но это наблюдение отнюдь не имеет универсального характера. Целый ряд античных мифов — таких большинство — не имеют с этой системой ничего общего. Еще более это относится к мифам первобытных. Космогонические мифы, мифы о создании или происхождении мира, животных, людей и вещей не связаны с системой волшебной сказки и не могут превратиться в нее. Они строятся по совершенно иной морфологической системе. Таких систем имеется очень много, и с этой стороны мифология изучалась еще мало. Там, где сказка и миф строятся по одинаковой системе, миф всегда древнее сказки. Это можно доказать, например, изучая историю сюжета софокловского «Эдипа»[7]. В Элладе это миф. В средневековье этот сюжет приобретает христианский сакральный характер. Его рассказывают о великом грешнике Иуде, или о таких святых, как Григорий или Андрей Критский, или Альбан, которые великой святостью иску-

[7] В. Пропп, Эдип в свете фольклора,— «Ученые записки ЛГУ», № 72. Серия филологических наук, вып. 9, Л., 1944 (см. в настоящем сборнике, стр. 258—299.— *Ред.*).

пили великий грех. Но когда герой теряет свое имя, а рассказ теряет свой сакральный характер — миф и легенда превращаются в сказку. Но проф. Леви-Стросс утверждает совершенно иное; он не согласен, что миф древнее сказки, говоря, что миф и сказка могут сосуществовать и что они сосуществуют по сегодняшний день. «В современности мифы и сказки существуют бок о бок: один жанр не может, таким образом, считаться продолжением другого» (стр. 19). Пример «Эдипа» показывает, однако, что в историческом развитии сюжеты из одного жанра (миф) могут переходить в другой (легенда), а из другого в третий (сказка). Всякий фольклорист хорошо знает, что сюжеты сплошь и рядом из одного жанра перекочевывают в другой очень широко (сюжеты сказки попадают в эпос и т. д.). Но проф. Леви-Стросс говорит не о конкретных сюжетах, а употребляет слова «миф» и «сказка» в общем, генерализирующем смысле как миф «вообще» и сказка «вообще», т. е. имеет в виду жанр как таковой, не различая их типов и сюжетов. Поэтому он говорит о их сосуществовании по сегодняшний день. Но в этом случае он мыслит не как историк. Надо говорить не о веках, а об исторических периодах и общественных формациях. Изучение наиболее архаических и примитивных народов приводит к заключению, что весь их фольклор (как и изобразительное искусство) имеет сплошь сакральный или магический характер. То, что в популярных, а иногда и научных изданиях выдается за «сказки дикарей», далеко не всегда представляет собой сказки. Достаточно известно, что, например, так называемые сказки о животных некогда рассказывались не как сказки, а как рассказы, имевшие магический характер и долженствовавшие способствовать успеху на охоте. Материалов по этому вопросу имеется очень много. Сказка же рождается позднее, чем миф, и наступает эпоха, когда некоторое время они действительно могут сосуществовать, но только в тех случаях, когда сюжеты мифов и сюжеты сказок принадлежат к разным композиционным системам и представляют разные сюжеты. Античность знала и сказки, и мифы, но сюжеты их были различны. Миф об Аргонавтах и сказка об Аргонавтах одновременно у одного народа сосуществовать не могут. Сказок о Тезее не могло быть там, где имелся миф о Тезее и где ему воздавался культ. Наконец, в современных развитых общественных формациях существование мифов уже невозможно. Ту роль, которую некогда играли мифы, как священное предание народа, теперь играет священное сказание и церковная повествовательная литература. Однако в социалистических странах и эти последние остатки мифа и священного пре-

дания исчезают. Таким образом, вопрос о сравнительной древности мифа и сказки и о возможности или невозможности их сосуществования не может решаться суммарно. Он решается в зависимости от ступени развития народа. Знание и понимание морфологических систем и умение их различать необходимо как для установления сходства между сказкой и мифом, так и их различий, а также для решения вопроса об их относительной древности и возможности или невозможности их сосуществования. Вопрос сложнее, чем это представляется проф. Леви-Строссу.

Можно подвести некоторые итоги. Философ будет считать правильными те общие суждения, которые соответствуют той или иной философии. Ученый же будет считать правильными прежде всего такие общие суждения, которые вытекают как выводы из изучения материалов. Хотя проф. Леви-Стросс упрекает меня в том, что мои выводы не соответствуют, как он говорит, природе вещей, но ни одного конкретного случая из области сказки, когда полученные выводы оказались бы ошибочными, он не привел, а такие возражения для ученого наиболее опасны, но и наиболее полезны, желательны и ценны.

Другой важнейший для любого ученого любой специальности вопрос есть вопрос о методах. Проф. Леви-Стросс указывает, что мой метод ошибочен, так как явление переносимости действия с одного лица на другое или наличие одних и тех же действий при разных исполнителях возможно не только в области волшебной сказки. Это наблюдение совершенно правильно, но оно говорит не против предложенного мною метода, а в пользу него. Так, если в космогонических мифах ворон, норка и антропоморфное существо или божество могут выступить в одинаковой роли создателей мира, то это означает, что мифы не только могут, но даже должны изучаться теми же методами, что и волшебная сказка. Выводы получатся совершенно другие, морфологических систем окажется много, но методы могут быть одинаковы.

Очень возможно, что метод изучения повествований по функциям действующих лиц окажется полезным и для изучения повествовательных жанров не только фольклора, но и литературы. Однако методы, предложенные в этой книге до появления структурализма, как и методы структуралистов, стремящихся к объективному и точному изучению художественной литературы, все же имеют свои границы применения. Они возможны и плодотворны там, где имеется повторяемость в больших масштабах. Это мы имеем в языке, это мы имеем в фольклоре. Но там, где искусство становится об-

ластью творчества неповторимого гения, применение точных методов только тогда даст положительные результаты, если изучение повторимости будет сочетаться с изучением единственности, перед которым пока мы стоим как перед проявлением непостижимого чуда. Под какие бы рубрики мы ни подводили «Божественную комедию» или трагедии Шекспира, гений Данте и гений Шекспира неповторим, и ограничиваться в их изучении точными методами нельзя. И если в начале этого предисловия указывалось на сходство, которое имеется между закономерностями, изучаемыми точными науками и науками гуманитарными, то закончить хотелось бы указанием на их принципиальное специфическое отличие.

ТРАНСФОРМАЦИИ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК

I

Изучение сказки во многих отношениях может быть сопоставлено с изучением органических образований в природе. Как натуралист, так и фольклорист имеет дело с видами и разновидностями одинаковых по сущности явлений. Вопрос о «происхождении видов», поставленный Дарвином, может быть поставлен и в нашей области. Сходство явлений как в царстве природы, так и у нас не поддается непосредственному, точно объективному и абсолютно убедительному объяснению. Оно представляет собой проблему. Как здесь, так и там возможны две точки зрения: или внутреннее сходство двух внешне не связанных и не связуемых явлений не возводится к общему генетическому корню — теория самостоятельного зарождения видов, или это морфологическое сходство есть результат известной генетической связи — теория происхождения путем метаморфоз и трансформаций, возводимых к тем или иным причинам.

Для того, чтобы решить этот вопрос, прежде всего следует осветить вопрос о характере сходства сказок. Сходство это до сих пор всегда определялось сюжетом и его вариантами. Такой метод приемлем только в том случае, если стоять на точке зрения самостоятельного зарождения видов. Сторонники этого метода не сравнивают сюжеты меж собой и такое сравнение считают невозможным или, во всяком случае,— ошибочным [1]. Не отрицая пользы посюжетного изучения и сравнения только с точки зрения сюжетного сходства, можно выдвинуть и другой метод, другую единицу сравнения. Сказки можно сравнивать с точки зрения композиции или структуры, и тогда сходство их предстанет в новом свете [2].

---

[1] От такой «ошибки» предостерегает Aarne в своем «Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung» (1913, FFC, № 13).

[2] Этому вопросу посвящено мое исследование «Морфология сказки», выходящее очередным выпуском серии «Вопросы поэтики». Заметка об этом в «Обзоре работ Сказочной Комиссии Географического Общества» за 1926 г.

Можно наблюдать, что персонажи волшебных сказок, как бы они ни были разнообразны по своему облику, возрасту, полу, роду занятий, по своей номенклатуре и прочим статическим, атрибутивным признакам,— делают по ходу действия то же самое. Этим определяется отношение величин постоянных к величинам переменным. Функции действующих лиц представляют собой постоянные величины, все остальное может меняться. Пример:

1. Царь посылает Ивана за царевной. Иван отправляется.
2. Царь посылает Ивана за диковинкой. Иван отправляется.
3. Сестра посылает брата за лекарством. Брат отправляется.
4. Мачеха посылает падчерицу за огнем. Падчерица отправляется.
5. Кузнец посылает батрака за коровой. Батрак отправляется.

и т. д. Отсылка и выход в поиски представляют собой постоянные величины. Отсылающий и отправляющийся персонажи, мотивировка отсылки и пр.— величины переменные. В дальнейшем этапы поисков, препятствия и пр.— опять могут совпадать по существу, не совпадая по своему оформлению в образы. Функции действующих лиц можно выделить. Волшебные сказки знают 31 функцию. Не все сказки дают все функции, но отсутствие одних не отзывается на порядке чередования других. Их совокупность образует одну систему, одну композицию. Эта система обнаруживается как чрезвычайно устойчивая и чрезвычайно распространенная. Исследователь получает возможность определить совершенно точно, что, например, и древнеегипетская сказка о двух братьях, и сказка о жар-птице, сказка о Морозке, о рыбаке и рыбке, а также и ряд мифов,— допускают общую концепцию. Это подтверждается и анализом деталей. 31 функция не исчерпывает собой системы. Такой мотив, как «Баба-яга дает Ивану коня», состоит из четырех элементов, из которых лишь один представляет собой функцию, а три остальные элемента носят статический характер. Всех элементов, всех составных частей сказка знает около 150. Каждый из этих элементов может быть озаглавлен по своему значению для хода действия. Так, в приведенном примере баба-яга есть персонаж одаривающий, слово «передает» представляет собой момент снабжения, Иван — персонаж одариваемый, конь — дар. Если выписаны заглавия для всех 150 элементов волшебной сказки в том порядке, в каком это диктуется самой сказкой, то под такую таблицу выпишутся все волшебные сказки, и наоборот: все то, что подписывается под такую таблицу, есть волшебная сказка, все то, что не подписывается,— есть сказки иной формации, иного разряда. Каждая рубрика представ-

ляет собой составную часть сказки, и чтение таблицы по вертикали дает ряд основных и ряд производных форм.

Эти составные части и подлежат сравнению. Это соответствовало бы в зоологии сравнению позвонков с позвонками, зубов с зубами и т. д. Но между органическими образованиями и сказкой есть одна большая разница, облегчающая нашу задачу. В то время как там изменение одной части или одного признака ведет за собой изменение другого признака, в сказке каждая часть может изменяться независимо от других частей. Это явление отмечается многими исследователями, хотя до сих пор нет попыток сделать из него все методологические и иные выводы[3]. Так Крон, соглашаясь с Шписом по вопросу о перемещаемости составных частей, все же считает нужным изучать сказку по целым образованиям, а не по частям, не выдвигая для своей позиции (характерной для представителя финской школы) веских доводов. Мы делаем отсюда тот вывод, что можно изучать составные части сказки независимо от того, в какой сюжет они входят. Изучение рубрик по вертикали вскрывает нормы, пути трансформаций. То, что верно для каждого элемента в отдельности, окажется верным для целых образований, в силу механичности соединения составных частей.

II

Настоящая работа не ставит себе целью исчерпать вопроса. Здесь могут быть даны лишь некоторые основные вехи, могущие впоследствии лечь в основу более широкого теоретического исследования.

Но даже при сокращенном изложении необходимо, прежде чем перейти к рассмотрению трансформаций, установить критерий, который позволил бы отличать основные формы от производных.

Критерии эти могут быть двоякими: они могут быть выражены в некоторых общих принципах и в некоторых частных правилах.

Прежде всего об общих принципах.

---

[3] Ср.: F. Panzer, Märchen, Sage und Dichtung, München, 1905: «Seine Komposition ist eine Mosaikarbeit, die das schillernde Bild aus deutlich abgegrenzten Steinchen gefügt hat. Und diese Steinchen bleiben um so leichter auswechselbar, die einzelnen Motive können um so leichter variieren, als auch nirgends für eine Verbindung in die Tiefe gesorgt ist». Здесь явно отрицается теория стабильных комбинаций или постоянных связей. Эту же мысль еще рельефнее и детальнее выразил K. Spiess (Das deutsche Volksmärchen, Leipzig, 1917). Ср. также: K. Krohn, Die folkloristische Arbeitsmethode, Oslo, 1926.

Для того чтобы установить эти принципы, сказку надо рассмотреть в связи с ее окружением, с той обстановкой, в которой она создалась и бытует. Здесь наибольшее значение будут иметь для нас быт и религия, в широком смысле этого слова. Причины трансформаций часто лежат вне сказки, и без привлечения сравнительного материала из окружения сказки мы не поймем ее эволюции.

Основные формы — это те, которые связаны с зарождением сказки. Сказка рождается, конечно, из жизни. Но что касается волшебной сказки, то она очень слабо отражает текущую действительную жизнь. Все, что идет от действительности, носит характер вторичного образования. Чтобы решить, откуда она идет, мы должны привлекать для сравнений широкий культурный материал прошлого.

Тут окажется, что формы, по тем или иным причинам определенные как основные, явно связаны с давнишними религиозными представлениями. Можно высказать такое предположение: если та же самая форма встречается в религиозном памятнике и в сказке, то религиозная форма первична, а сказочная форма вторична. Это верно в особенности для архаических религий. Всякое архаическое, ныне умершее религиозное явление древнее его художественного использования в современной сказке. Доказать этого здесь, конечно, нельзя. Да и вообще подобная зависимость не может быть доказана, она может быть только показана на широком материале. Таков первый общий принцип, подлежащий еще дальнейшему развитию. Второй принцип может быть формулирован следующим образом: если тот же элемент встречается в двух разновидностях, из которых одна возводится к религиозным формам, а другая к быту, то религиозное оформление первично, а бытовое вторично.

Однако в применении этих принципов надо соблюдать известную осторожность. Будет ошибкой, если мы будем стараться все основные формы возводить к религии, а все производные — к быту. Чтобы предохранить себя от подобных ошибок, надо несколько шире осветить вопрос о методах сравнительного изучения сказки и религии, сказки и быта.

Можно установить несколько форм отношений сказки к религии.

Первая форма отношений — это прямая генетическая зависимость, которая в иных случаях совершенно очевидна, в других — требует специальных исторических разысканий. Так, если змей имеется в религиях и в сказках, то он попал в сказку из религии, а не наоборот.

Однако наличность такой связи необязательна даже при

очень большом сходстве. Она вероятна лишь тогда, когда мы имеем непосредственно культовой, ритуальный материал. Такой ритуальный материал следует отличать от материала религиозно-эпического. В первом случае мы можем ставить вопрос о прямом родстве по нисходящей линии, аналогичном родству отцов и детей; во втором случае мы можем говорить лишь о родстве параллельном или, продолжая аналогию, о родстве братьев. Так, история Самсона и Далилы не может считаться прототипом сказки: как сказка, сходная с этой историей, так и библейский текст могут восходить к общему источнику.

Конечно, и первичность культового материала может быть утверждаема всегда лишь с некоторой осторожностью. Но все же есть случаи, когда эту первичность можно утверждать совершенно уверенно. Правда, дело часто не в самом памятнике, а в тех представлениях, которые им отражаются и которые лежат в основе сказки. Но о представлениях мы часто можем судить только по памятникам. К таким источникам сказки принадлежит, например, еще мало исследованная фольклористами Ригведа. Если верно, что сказка знает около 150 составных частей, то не менее 60 содержатся уже здесь. Правда, она содержит их не в эпическом, а в лирическом использовании, но не надо, с другой стороны, забывать, что это гимны жреческие, а не простонародные. Несомненно, что у народа (пастухов и крестьян) эта лирика преломлялась эпически. Если гимн восхваляет Индру как змееборца (причем детали иногда в точности совпадают со сказкой), то народ мог в той или иной форме рассказывать, как именно Индра победил змея.

Проверим это утверждение на более конкретном примере. Мы легко узнаем Ягу и ее хатку в следующем гимне:

«Хозяйка леса, хозяйка леса, где ты исчезаешь? Отчего ты не выспрашиваешь про деревню? Ты не боишься ли?

Когда громкий крик и щебетание птиц раздаются, тогда хозяйка леса чувствует себя, как князь, который разъезжает под звуки кимвалов.

Тогда начинает казаться, что там пасутся коровы. Тогда думаешь, что там виднеется хатка. Там вечерами скрипит, будто это телега. Это — хозяйка леса.

Там кто-то позвал корову. Там кто-то рубил лес. Там кто-то вскрикнул. Так кажется тому, кто ночует у лесной хозяйки.

Лесная хозяйка не делает вреда, если самому не напасть на нее. Ты ешь сладкие плоды и ложишься на покой, как тебе угодно.

Пахнущую снадобьями душистую, не сеющую и все же имеющую достаточно пищи, мать диких зверей, хозяйку леса восхваляю я».

Из сказочных элементов здесь имеются хатка в лесу, упрек, связанный с выспрашиванием (в сказке он дан в обращенной форме), гостеприимная ночевка (накормила, напоила, спать уложила), указание на возможную враждебность хозяйки леса, указание на то, что она — мать диких зверей (в сказке она скликает зверей); отсутствуют курьи ножки избушки, весь внешний облик хозяйки и др. Поразительно совпадение одной мелкой детали: тому, кто ночует в лесной избушке, кажется, будто рубят лес. У Афанасьева (Аф. 99) отец, оставив в избушке дочку, привязывает к окну колодку. Колодка стучит, а девушка говорит: «Се мій батенька дровця рубає».

Все эти совпадения тем более не случайны, что они не единственные. Это лишь некоторые из чрезвычайно многих и точных совпадений сказки с Ригведой.

Данная параллель не может быть, конечно, рассмотрена как доказательство, что наша Яга восходит к Ригведе. Она должна лишь подчеркнуть, что в целом линия идет от религии к сказке, а не наоборот, и что здесь необходимо начать точные сравнительные изыскания.

Однако все то, что здесь говорилось, верно лишь в том случае, если между религией и сказкой лежит большое хронологическое расстояние, если рассматриваемая религия уже умерла или если начало ее теряется в доисторическом прошлом. Иначе обстоит дело, когда мы сравниваем живую религию и живую сказку одного и того же народа. Здесь возможна та обратная зависимость, которая невозможна между умершей религией и современной сказкой. Христианские элементы сказки (апостолы в роли помощников, черт в роли вредителя и т. д.) здесь новее сказки, а не древнее ее, как в предыдущем случае. Строго говоря, здесь нельзя говорить об обратном отношении по сравнению с предыдущим случаем. Сказка (волшебная) идет от древних религий, но современная религия не идет от сказки. Она и не создает ее, а только меняет ее материал. Но, вероятно, есть редкие случаи действительной обратной зависимости, т. е. такие случаи, когда элементы религии сами идут от сказки. Очень интересный пример дает история канонизации чуда о змее Георгия Победоносца западной церковью. Это чудо канонизовано много позже канонизации св. Георгия, причем канонизация прошла при упорном сопро-

тивлении со стороны церкви[4]. Так как змееборство входит в состав многих языческих религий, то оно идет именно оттуда. Но в XIII веке, когда этих религий живого следа уже не было, роль передатчика могла сыграть только народная эпическая традиция. Популярность Георгия, с одной стороны, и популярность змееборства — с другой — заставляют слиться образ Георгия с змееборством, и церковь принуждена признать совершившееся слияние и канонизовать его.

Наконец, наряду с прямой генетической зависимостью сказки от религии, наряду с параллелизмом и обратной зависимостью возможно и полное отсутствие связи, несмотря на сходство. Одинаковые представления могут возникнуть независимо друг от друга. Так, волшебный конь может быть сравнен с германскими священными конями и с огненным конем Агни в Ригведе. Первые не имеют с Сивкой-буркой ничего общего, второй совпадает с ним по всем признакам. Аналогия может быть использована лишь тогда, если она более или менее полна. Гетерономные, хотя и сходные, явления должны исключаться из сравнений.

Таким образом, изучение основных форм должно привести исследователя к необходимости сравнивать сказку с религиями.

Наоборот, изучение производных форм в волшебной сказке связано с действительностью. Целый ряд трансформаций объясняется вторжением ее в сказку. Это заставляет нас осветить вопрос о методах изучения отношения сказки к быту.

Волшебная сказка, в отличие от сказок других разрядов (анекдоты, новеллы, басни и пр.), сравнительно бедна бытовыми элементами. Роль быта в создании сказки часто переоценивалась. Мы можем решить вопрос об отношении сказки к быту лишь в том случае, если будем помнить, что художественный реализм и наличие бытовых элементов — понятия разные и не всегда друг друга покрывающие. Исследователи нередко делают ошибку, подыскивая к реалистическому рассказу бытовые основы.

Вот что говорит, например, Н. Лернер в своих объяснениях к «Бове» Пушкина. Он останавливается на строках:

«То-то, право, золотой Совет,
Не болтали здесь, а думали:
Долго все вельможи думали.

---

[4] J. B. Aufhauser, Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung,— «Byzantinisches Archiv», H. 5, Leipzig, 1911.

Арзамор, муж старый, опытный,
Рот открыл было (советовать,
Знать, хотелось поседелому),
Громко крякнул, но одумался
И в молчаньи закусил язык».

и т. д. (Все члены совета молчат и засыпают.)

Привлекая цитату из Л. Майкова, Лернер пишет: «В изображении совета бородачей можно предположить сатиру на правительственные порядки Московской Руси... Заметим, что сатира могла быть направлена не только против старины, но и против современности. Весь синклит храпящих „многомыслящих" гениальный юноша мог без труда найти в современной ему общественной жизни» и т. д.[5]. Между тем, здесь чисто сказочный мотив. У Афанасьева (например, Аф. 140) находим: «Раз спросил — бояре молчат, в другой — не отзываются, в третий — никто ни полслова». Здесь мы имеем обычный момент обращения пострадавшего с просьбой о помощи, причем оно обычно совершается трижды. Сперва оно направлено к служанкам, затем — к боярам (дьякам, министрам), в третий раз — к герою сказки. Каждый член триады в свою очередь также может еще утраиваться. Таким образом, перед нами не быт, а амплификация и спецификация (придача имен и пр.) фольклорного элемента. Такую же ошибку мы бы совершили, если бы сочли гомеровский образ Пенелопы и поступки ее женихов — соответствующими греческому быту, греческим брачным обычаям. Женихи Пенелопы — ложные женихи, известные эпической поэзии почти всего мира. Прежде всего следует выделить, что здесь фольклорного, и только после такого выделения может быть поставлен вопрос о соответствии специфически-гомеровских моментов греческому быту.

Таким образом, мы видим, что вопрос о сказке и быте далеко не прост. Заключать от сказки к быту непосредственно нельзя.

Но как мы увидим ниже, роль быта в трансформации сказки огромна. Быт не в состоянии разрушить общей структуры сказки. Но из него черпается материал для самых разнообразных замен старого материала более новым.

III

Главнейшими более точными критериями, при помощи которых можно отличить основную форму сказочного элемен-

[5] А. С. Пушкин, Сочинения, т. I, изд. Брокгауза—Ефрона, СПб., 1907, стр. 204.

та (подразумеваются сказки волшебные) от формы производной, следующие:

1) Фантастическая трактовка составной части волшебной сказки первичнее (древнее) трактовки рационалистической.

Этот случай очень прост и не требует особого развития. Если в одной сказке Иван получает волшебный дар от Яги, а в другой — от прохожей старушки, то первый случай древнее второго. Такая точка зрения теоретически обоснована связью сказок с религиями. Она, однако, может оказаться неверной по отношению к сказкам иных разрядов (басням и пр.), которые в целом, может быть, древнее волшебной сказки, искони реалистичны и не восходят к религиозным представлениям.

2) Героическая трактовка первичнее трактовки юмористической.

В сущности здесь частное явление предыдущего случая. Так, обыгрывание змея в карты новее вступления с ним в смертный бой.

3) Форма, примененная логически, первичнее формы, примененной бестолково [6].

4) Форма интернациональная первичнее формы национальной.

Так, если змей встречается почти на всем земном шаре, а в некоторых северных сказках его заменяет медведь, а в южных — лев, то змей — основная форма, а лев и медведь — производная.

Здесь следует сказать несколько слов о методах международного изучения сказки. Материал так велик, что изучить все 150 элементов по сказкам всего мира для одного исследователя невозможно. Надо изучить сперва сказки одного народа, выяснить все основные и производные формы его, затем проделать то же с другим народом, а затем перейти к сопоставлениям.

В связи с этим тезис об интернациональных формах может быть сужен и выражен так: всякая общенациональная форма первичнее областной, провинциальной. Но, раз вступив на этот путь, нельзя отказаться и от такой формулировки: форма распространенная первичнее формы, встречающейся единично. Теоретически, однако, возможно, что именно старая форма сохранилась в единичных случаях, а все остальное — новообразования. Поэтому применение этого количественного принципа (применение статистики) требует большой

[6] Примеры в статье И. В. Карнауховой «Сказочники и сказка в Заонежье» в сборнике «Крестьянское искусство СССР», I, Л., 1927.

осторожности и непременного привлечения соображений о качестве изучаемого материала. Пример: в сказке «Василиса Прекрасная» (Аф. 104) образ Яги сопровождается появлением трех всадников, символизирующих утро, день и ночь. Поневоле возникает вопрос: не имеем ли мы здесь коренную черту, свойственную Яге и утерянную в других сказках? Но по целому ряду специальных соображений (которые здесь не стоит приводить) от этого мнения надо совершенно отказаться.

IV

Для примера мы проследим все возможные изменения одного элемента, а именно — избушки Яги. Морфологически избушка представляет собой жилище дарителя (т. е. персонажа, снабжающего героя волшебным средством). Мы, следовательно, будем сравнивать не только избушку, а все виды жилища дарителя между собой. Основной русской формой жилища мы считаем избушку на курьих ножках, в лесу, вращающуюся. Но так как один элемент не дает всех возможных в сказке изменений, то в некоторых случаях будут браться другие примеры.

1. Редукция.— Вместо полной формы мы можем найти следующий ряд изменений:

1) *избушка на курьих ножках в лесу*;
2) *избушка на курьих ножках*;
3) *избушка в лесу*;
4) *избушка*;
5) *лес, бор* (Аф. 95);
6) *жилище не упоминается.*

Здесь основа сокращена. Отбрасываются курьи ножки, вращение, лес, наконец, может исчезнуть и самая избушка. Редукция представляет собой неполную основу. Она объясняется, конечно, забвением, которое в свою очередь имеет более сложные причины. Редукция указывает на несоответствие сказки всему жизненному укладу ее среды, на малую актуальность сказки в данной среде, в данную эпоху или у данного сказителя.

2. Амплификация представляет собой противоположное явление. Здесь основа расширена, дополнена деталями. Амплифицированной можно считать форму:

избушка на курьих ножках в лесу, подпертая блинами и крытая пирогами.

Большей частью амплификация сопровождается редукцией. Одни признаки отбрасываются, другие прибавляются.

Амплификации можно бы разделить на разряды по признаку их происхождения (как это ниже сделано с заменами). Одни амплификации идут от быта, другие представляют собой развернутую деталь сказочного канона. Последний случай мы имеем и здесь. Изучение дарителя показывает в нем совмещение враждебных и гостеприимных качеств. Иван у дарителя обычно у г о щ а е т с я. Формы этого угощения очень разнообразны («Напоила, накормила». Иван обращается к избушке со словами: «Нам в тебя лезти, хлеба-соли ести». Герой видит в избушке накрытый стол, пробует все яства или наедается досыта; сам режет на дворе у дарителя быков, кур и мн. др.). Это качество дарителя выражается и в жилище его. В немецкой сказке «Hensel und Gretel» эта форма использована несколько иначе, сообразно с детским характером всей сказки.

3. П о р ч а. Так как волшебная сказка сейчас, вообще, регрессирует, то порчу можно встретить довольно часто. Такие испорченные формы иногда распространяются и укореняются. По отношению к избушке порчей можно считать представление о постоянном вращении избушки вокруг своей оси. Избушка по ходу действия имеет совершенно особое значение: это сторожевая застава; здесь герой подвергается испытанию, достоин ли он получить волшебное средство или нет. Избушка обращена к Ивану своей закрытой стороной. Отсюда избушка иногда называется «избушкой без окон, без дверей». Открытой стороной, дверью избушка обращена в противоположную от Ивана сторону. Казалось бы, что очень легко обойти вокруг избушки и войти через дверь. Но Иван этого н е м о ж е т и в сказке н и к о г д а э т о г о н е д е л а е т. Вместо этого он произносит заклинание: «Встань к лесу задом, ко мне передом», «Встань, как мать поставила» и др. В тексте обычно следует: «Избушка повернулась». Это «повернулась» превратилось в «вертится», выражение «когда надо — повертывается» превратилось просто в «повертывается», что лишено смысла, но не лишено некоторой характерной яркости.

4. О б р а щ е н и е. Нередко основная форма превращается в свою противоположность. Женские образы, например, заменяются мужскими и наоборот. Это явление может коснуться и хатки. Вместо закрытой, недоступной избушки мы иногда имеем избушку с настежь открытой дверью.

5—6. И н т е н с и ф и к а ц и я и о с л а б л е н и е. Эти виды трансформаций свойственны только д е й с т в и я м сказочных персонажей. Одинаковые действия могут совершаться в различных степенях интенсивности. Примером интенсификации

может служить превращение отсылки героя в изгнание его. Отсылка — один из постоянных элементов сказки; этот элемент представлен в таком количестве разнообразных форм, что можно проследить все степени перехода. Отсылка может быть дана в различных формах. Часто это — просьба отправиться достать ту или иную диковинку и пр. Иногда это поручение («Сослужите мне службу»). Нередко также это — приказание, сопровождаемое угрозами в случае невыполнения и обещаниями в случае выполнения. Далее этот момент может быть дан в форме маскированного изгнания: злая сестра отсылает брата за звериным молоком, чтобы от него отделаться; хозяин отсылает батрака за якобы пропавшей коровой в лес; мачеха отсылает падчерицу к Яге за огнем. Наконец, мы имеем уже и прямое изгнание. Это — основные этапы, каждый из которых допускает еще ряд вариаций и переходных форм; они особенно важны при изучении сказок об изгнанных. Основной формой отсылки можно считать приказание, сопровождаемое угрозой и обещанием. Если опускается обещание, то такая редукция одновременно может рассматриваться как интенсификация — остается отсылка с угрозой. Опускание угрозы создает смягчение, ослабление этой формы. Дальнейшее ослаблсние состоит в опускании отсылки вообще. Сын, уезжая, просит родителей благословить его.

Рассмотренные шесть видов трансформаций могут быть истолкованы как известные изменения основы. Наряду с этим встречаются еще две большие группы трансформаций. Это — замены и ассимиляции. Как те, так и другие могут быть рассмотрены по их происхождению.

7. Внутрисказочная замена. Наблюдая дальше за жилищем дарителя, мы можем найти следующие формы:

1) *дворец*;

2) *гора у огненной реки.*

Эти случаи не представляют собой ни редукции, ни амплификации и т. д. Это вообще не изменения, а замены. Данные формы, однако, не взяты со стороны: они взяты из запасов самой сказки. Произошло перемещение, перестановка форм, материала. Во дворце (часто золотом) обычно живет царевна. Это жилище приписывается дарителю. Такие перемещения в сказке играют очень большую роль. Каждый элемент имеет свойственную ему форму. Однако эта форма не всегда строго прикреплена к данному элементу (царевна, например, обычно искомый персонаж, может играть роль и дарителя, и помощника и т. д.). Один сказочный образ вытесняет другой. Так, дочь Яги может играть роль царевны. Сообразно с этим сама Яга живет уже не в избуш-

ке, а в дворце — в жилище, свойственном царевне. Сюда же относятся медный, серебряный и золотой дворец. Девушки, живущие в этих дворцах,— одновременно и дарительницы и царевны. Эти дворцы могли возникнуть, как утроение золотого дворца. Они могли возникнуть совершенно самостоятельно, без всякого отношения, например, к представлениям о золотом, серебряном и железном веке и т. д.

Точно так же гора у огненной реки есть не что иное, как жилище змея, приписанное дарителю.

Эти перемещения играют огромную роль в создании трансформаций. Большинство всех трансформаций — внутрисказочные замены или перемещения.

8. Бытовая замена. Если мы имеем формы:

1) *постоялый двор*,

2) *двухэтажный дом*,

то здесь фантастическая избушка заменена формами жилища, известными в действительной жизни. Большинство таких замен объясняется очень просто, но есть замены, которые требуют специальных этнографических разысканий. Бытовые замены всегда бросаются в глаза, и на них чаще всего обращаются глаза исследователей.

9. Конфессиональная замена. Современная религия также может вытеснить старые формы, заменив их новыми. Сюда относятся такие случаи, как черт в роли воздушного носителя, ангел в роли дарителя волшебного средства, замена трудной задачи (испытания героя дарителем) испытанием, носящим характер епитимии. Некоторые легенды представляют собой в основе сказки, где все элементы подверглись подобной замене. Каждый народ имеет свои конфессиональные замены. Христианство, магометанство, буддизм отражаются в сказках соответствующих народов.

10. Суеверческая замена. Совершенно очевидно, что суеверия и местные верования также могут вытеснить собственно сказочный материал. Однако замены эти встречаются много реже, чем можно бы ожидать на первый взгляд (ошибки мифологической школы). Пушкин ошибался, говоря о сказке:

«Там чудеса, там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит».

Если в волшебной сказке встречается леший, то он почти всегда не что иное, как замена Яги. Русалки же во всем Афанасьевском сборнике встречаются лишь один раз, и то в присказке сомнительной подлинности, а в сборниках Ончукова, Зеленина, Соколовых и др.— не встречаются ни разу. Леший

только потому попадает в сказку, что он, как лесное существо, похож на Ягу. Сказка вовлекает в свой мир только то, что укладывается в ее конструкцию.

11. Архаическая замена. Уже выше было указано, что основные формы сказки восходят к умершим религиозным представлениям. На этом основании иногда можно отделить основные формы от производных. Бывает, однако, что в некоторых единичных случаях основная форма (более или менее обычная в сказочном эпосе) заменена формой не менее древней, также восходящей к религиозному источнику, но встречается лишь единично, в редчайших случаях. Так, вместо боя со змеем в сказке «Ведьма и солнцева сестра» (Аф. 93) мы имеем следующее: змеиха предлагает царевичу: «Пусть Иван-царевич идет со мной на весы, кто кого перевесит». Весы подбрасывают Ивана в солнечные терема. Здесь мы имеем следы психостазии (взвешивание душ). Откуда эта форма пришла (она известна в древнем Египте) и как она сохранилась в сказке — все это должно стать предметом исторической разработки.

Архаическую замену не всегда легко отличить от замены суеверческой. Обе они восходят (иногда) к большой древности. Но если какой-либо объект сказки в то же время есть объект живой веры, то замена может быть сосчитана заменой относительно новой (леший). Языческая религия могла дать два ответвления: одно в сказке, другое в вере или обычае. На протяжении веков они могли встретиться, и одна могла вытеснить другую. Наоборот, если объект сказки не может быть засвидетельствован в живой вере (весы), то замена восходит к большой древности и может быть сосчитана архаической.

12. Литературная замена. Такую же слабую усвояемость, как живое суеверие, обнаруживает и литературный материал. Сказка обладает такой сопротивляемостью, что о нее разбиваются другие формы: они не сливаются. Если же встреча все же происходит, то побеждает сказка. Из других литературных жанров сказка чаще всего впитывает былину и легенду. Гораздо реже замена идет от романа. Здесь только рыцарский роман играет некоторую роль. Однако рыцарский роман часто сам есть производное сказки. Развитие здесь идет по этапам: сказка > роман > сказка. Поэтому такие произведения, как «Еруслан Лазаревич», по конструкции представляют собой чистейшие сказки, несмотря на книжный характер отдельных элементов. Разумеется, все это касается лишь волшебной сказки. Шванк, новелла и другие виды народной прозы более гибки и восприимчивы.

13. Модификации. Есть замены, которые не могут быть определены по своему происхождению сколько-нибудь точно. Чаще всего это — творческие замены, корень которых приводит просто к фантазии сказителя, причем такие формы не специфичны с точки зрения этнографии или истории. Надо, однако, заметить, что эти замены играют бо́льшую роль в сказках о животных и других, чем в сказках волшебных (замена медведя волком, одной птицы другой и т. д.). Возможны они, конечно, и в волшебной сказке. Так, в роли воздушного носителя возможны и орел, и сокол, и ворон, и гуси и др. В качестве искомых диковинок могут друг друга заменять золоторогий олень, золотогривый конь, утка — золотые перушки, свинка — золотая щетинка и др. Особенно часто модифицируются такие формы, которые по отношению к основе вообще вторичны. Можно показать сопоставлением ряда форм, что искомая диковинка есть не что иное, как трансформированная искомая царевна с золотыми кудрями. Если сравнение основной формы с производной показывает известную нисходящую линию, то сравнение двух производных форм обнаруживает известный параллелизм. Есть в сказке такие элементы, которые обладают особым разнообразием форм. Сюда относятся, например, трудные задачи. Раз не дается задача основного вида, то для сказки и цельности ее конструкции довольно безразлично, каковыми будут эти задачи.

Еще резче это явление выступает при сопоставлении таких частей, которые в целом никогда не принадлежали к основному виду сказки, не входили в ее состав. К таким элементам принадлежат мотивировки. Но трансформации иногда создают необходимость мотивировать тот или иной поступок. Отсюда возникают самые разнообразные мотивировки совершенно одинаковых поступков. Так, очень разнообразными способами мотивируется изгнание героя (изгнание — вторичное образование). Наоборот, похищение змеем девушки (форма первичного характера) внешне почти никогда не мотивируется: оно мотивировано изнутри.

Некоторые признаки избушки также подвержены модификации: вместо избушки на курьих ножках встречаем избушку «на козьих рожках, бараньих ножках».

14. Замена неизвестного происхождения. Так как замены здесь расположены по признаку их происхождения, а происхождение тех или других элементов не всегда является простой модификацией, то следует создать разряд замен неизвестного пока происхождения. К таким формам можно отнести, например, солнцеву сестрицу из сказки Аф. 93.

«Сестрица» играет роль дарительницы и может быть рассмотрена также как рудиментарная форма царевны. Она живет «в солнечных теремах». Отразился ли здесь какой-либо солнечный культ, или же здесь сыграла роль творческая сила сказителя, или же эта форма подсказана сказителю самим собирателем (это бывает при расспросах сказителя, не знает ли он сказок о том или другом, не встречается ли то-то и то-то, на что сказитель иногда придумывает что-либо, чтобы угодить собирателю) — неизвестно.

На этом ограничиваются замены. Можно бы, конечно, создать еще несколько разновидностей их в применении к тому или другому отдельному случаю, но сейчас в этом нет необходимости. Приведенные замены имеют значение во всю ширину сказочного материала, а применение к отдельным случаям легко может быть выведено и дополнено при помощи приведенных случаев.

Мы обращаемся к другому классу изменений, а именно к ассимиляциям.

Под ассимиляциями подразумевается неполное вытеснение одной формы другой, причем происходит слияние двух форм в одну.

Так как ассимиляции располагаются по тем же разрядам, что и замены, то они могут быть перечислены очень коротко.

15. В н у т р и с к а з о ч н а я а с с и м и л я ц и я. Этот случай имеем в формах:

1) *избушка под золотой крышей*;

2) *избушка у огненной реки.*

В сказке часто встречается д в о р е ц под золотой крышей. Избушка+дворец под золотой крышей дают избушку под золотой крышей. То же относится к избушке у огненной реки.

Очень интересный случай имеем в сказке «Федор Водович и Иван Водович» (Онч. 4). Здесь ассимилировались два таких разнородных элемента, как чудесное рождение героя и преследование его женами (сестрами) змея. Жены змеев, преследуя героя, обычно обращаются в колодец, облако, кровать и становятся на пути Ивана. Если он отведает плодов, попьет воды и пр., то его разорвет на части. Для чудесного рождения этот мотив использован следующим образом: царевна гуляет по двору отца, видит колодец с чарочкой и кровать (яблоня забыта). Она выпивает воды, ложится отдохнуть на кровать. От этого она зачинает и рождает двух сыновей.

16. Б ы т о в а я а с с и м и л я ц и я имеется в формах:

1) *избушка на краю деревни*;
2) *пещера в лесу*.

Здесь фантастическая избушка превратилась в реальную избушку и реальную пещеру, но сохранено одинокое (в одном случае — лесное) положение жилища. Так сказка+действительность дают бытовую ассимиляцию.

17. Примером конфессиональной ассимиляции может служить замена змея чертом, причем черт, однако, живет в озере, как змей. Такое представление о водяных злых существах может не иметь ничего общего с так называемой низшей мифологией крестьян, а объясняется часто лишь как один из видов трансформации.

18. Суеверческая ассимиляция встречается редко. Примером может служить леший, живущий в избушке на курьих ножках.

19—20. Литературные и архаические ассимиляции встречаются еще реже. Для русской сказки некоторое значение имеют ассимиляции с былиной и легендой, но чаще здесь не ассимиляция, а вытеснение одной формы другой, при сохранении сказочных составных частей как таковых. Что же касается архаических ассимиляций, то они всякий раз требуют особого рассмотрения. Они возможны, но указать их можно лишь при помощи очень специальных разысканий.

На этом обзор видов трансформаций может быть закончен. Нельзя утверждать, чтобы решительно все сказочные формы уложились в данную скалу, но, во всяком случае, их укладывается довольно значительное количество. Можно было ввести еще такие виды трансформаций, как спецификация и обобщение. В первом случае общее явление превращается в частное (вместо тридесятого царства — город Хвалынск), во втором — наоборот (превращение тридесятого царства в «иное, другое» царство и др.). Но почти все виды спецификаций могут рассматриваться также как замены, а обобщения — как редукции. Это же касается рационализации (воздушный конь>лошадь), превращения в анекдот и т. д. Правильное и последовательное применение данных видов трансформаций позволит подвести более прочный фундамент под изучение сказки в процессе ее движения.

То, что касается отдельных элементов сказки, касается и сказок в целом. Если добавляется лишний элемент, перед нами амплификация, в обратном случае — редукция и т. д. Применение этих методов к целым сказкам важно для межсюжетного изучения сказки.

Нам остается осветить еще один, очень важный вопрос. Если выписать все случаи (или очень много случаев) одного элемента, то не все формы одного элемента могут быть возведены к какой-нибудь одной основе. Предположим, что мы принимаем бабу-ягу за основную форму дарителя. Такие формы, как ведьма, бабушка-задворенка, вдова-баба, старуха, старик, пастух, леший, ангел, черт, три девицы, царская дочь и т. д., могут быть удовлетворительно объяснены как замены и другие трансформации Яги. Но вот мы имеем мужичка с ноготь, борода с локоть. Такая форма дарителя не идет от Яги. Если такая форма также встречается в религиях, то перед нами форма, координированная Яге, если нет, то перед нами замена неизвестного происхождения. Каждый элемент может иметь несколько основных форм, хотя количество таких параллельных, координированных форм обычно незначительно.

V

Наш очерк был бы неполным, если бы мы не показали ряда превращений на каком-нибудь более рельефном материале, если бы мы не показали образец применения наших наблюдений. Возьмем формы:

змей похищает дочь царя,
змей мучает дочь царя,
змей требует дочь царя.

С точки зрения морфологии сказки мы здесь имеем начальное вредительство. Такое вредительство обычно служит завязкой. Согласно принципам, изложенным выше, мы должны сравнивать не только похищение с похищением и пр., а различные виды начального вредительства, как одну из составных частей сказки.

Осторожность требует, чтобы все три формы рассматривались как координированные друг другу. Но можно предположить, что первая все же является формой основной. В Египте известно представление о смерти как о похищении души змеем. Но данное представление забыто, тогда как представление о болезни как о вселении демона в тело живет и поныне. Наконец, архаическую бытовую окраску носит требование змеем царевны в качестве дани. Оно сопровождается появлением войска, обложением города и угрозой войны. Однако положительно этого утверждать нельзя. Как бы то ни было, все три формы очень древни, и каждая допускает ряд трансформаций.

Возьмем первую форму:

змей похищает дочь царя.

Змей испытывается как воплощение зла. Конфессиональное влияние делает из змея черта:

черти похищают дочь царя.

Это же влияние меняет объект похищения:

черт похищает дочь попа.

Фигура змея деревне уже чужда. Она заменяется более известным опасным животным (бытовая замена) с придачей ему фантастических атрибутов (модификация):

медведь — железная шерсть уносит детей царя.

Вредитель сближается с Ягой. Одна часть сказки влияет на другую (внутрисказочная замена). Яга — существо женского пола, соответственно чему похищенному придается мужской пол (обращение):

ведьма похищает сына стариков.

Одной из постоянных форм осложнения сказки является новое похищение добычи братьями. Вредительство здесь перенесено на родственников героя. Это каноническая форма осложнения действия:

братья похищают невесту Ивана.

Злые братья заменяются другими злыми родственниками из запаса сказочных персонажей (внутрисказочная замена):

царь (тесть) похищает жену Ивана.

Это же место занимает сама царевна, сказка принимает более забавные формы. Фигура вредителя в этом случае редуцирована:

царевна улетает от мужа.

Во всех этих случаях похищались люди, но похищаться может, например, дневной свет (архаическая замена?):

змей похищает свет из царства.

Змей заменяется другим чудовищным животным (модификация), объект похищения сближается с воображаемым царским бытом:

норка-зверь ворует зверей из зверинца царя.

Большую роль в сказке играют талисманы. Они часто являются единственным средством для достижения Иваном своих целей. Отсюда понятно, что они часто становятся объектом похищения. При осложнении действия в середине сказки такое похищение даже обязательно с точки зрения сказочного канона. Этот серединный момент сказки переносится к началу его (внутрисказочная замена). Похититель талисмана часто плут, барин и т. д. (бытовая замена):

детинка похищает талисман Ивана,
барин похищает талисман мужика.

Переходную ступень к другим формам дает сказка о Жарптице, где похищенные золотые яблоки не являются талисма-

нами (ср. молодильные яблоки). Здесь нужно прибавить, что похищение талисмана, собственно, возможно только как осложнение середины сказки, когда талисман уже добыт. Похищение талисмана в начале сказки возможно только тогда, если обладание им вкратце как-нибудь мотивируется. Отсюда становится понятным, почему похищенные предметы в начале сказки часто не являются талисманами. Жар-птица попадает к началу сказки из середины. Птица — одна из основных форм переносчика Ивана в тридесятое царство. Золотое оперение и пр.— обычный атрибут сказочных животных:

Жар-птица ворует яблоки царя.

Во всех случаях похищение сохранено. Исчезновение невесты, дочери, жены и т. д. приписано существу мифическому. Мифичность его, однако, чужда современной крестьянской жизни. Чуждая заносная мифология заменяется колдовством. Исчезновение приписывается колдовским действиям злых колдунов или колдуний. Характер вредительства меняется, но не меняется его результат, а именно — исчезновение, вызывающее поиски (суеверческая замена):

колдун похищает дочь царя,

нянька околдовывает, заставляет улететь невесту Ивана.

Далее опять наблюдаем перенесение действия на злых родственников:

сестры заставляют улететь жениха девушки.

Переходим к трансформациям нашей второй основы, т. е. формы:

змей мучает дочь царя.

Трансформации идут теми же путями:

черт мучает дочь царя и т. д.

Мучительство здесь принимает характер одержания, вампиризма, что вполне объяснимо этнографически. Вместо змея и черта опять видим другое злое существо сказки:

Яга мучает хозяйку богатырей.

Третья форма основы дает угрозы насильственного супружества:

змей требует дочь царя.

Этим открывается ряд трансформаций:

водяной требует сына царя и т. д.

От этой же формы, уже морфологически, идет объявление войны, без требования царских детей (редукция). Перенесение подобных форм на родственников дает:

сестра-ведьма стремится съесть сына царя (брата).

Последний случай (Аф. 93) особенно интересен. Здесь сестра царевича названа змеихой. Таким образом, этот случай дает классический образец внутрисказочной ассимиляции. Он

показывает, что надо быть очень осторожным с изучением семейных отношений в сказке. Брак брата на сестре и прочие формы могут вовсе не служить пережитком обычая, а явиться результатом известных трансформаций, как это очень ясно показывает приведенный случай.

Против всего изложенного можно бы возразить, что в одну фразу с двумя дополнениями можно уложить все что угодно. Однако это далеко не так. Как уложить в такую форму завязку сказки «Мороз, солнце и ветер» и многих других? Во-вторых, рассмотренные явления представляют собой одинаковый конструктивный элемент по отношению ко всей композиции. В дальнейшем вызываются также одинаковые, но по-разному оформленные моменты хода действия: просьба о помощи — выход из дома, встреча с дарителем и т. д. Не всякая сказка, где есть воровство, дает в дальнейшем эту конструкцию, и если эта конструкция не следует, то сходные моменты нельзя сопоставлять, так как они гетерономны, или же следует допустить, что в чуждую волшебной сказке конструкцию попала одна часть из волшебных сказок. Таким образом, мы вновь возвращаемся к необходимости сопоставлять не по внешнему сходству, а по одинаковым составным частям.

РИТУАЛЬНЫЙ СМЕХ В ФОЛЬКЛОРЕ

(По поводу сказки о Несмеяне)

1. Сказка о Несмеяне-царевне. Сказка о Несмеяне не принадлежит к числу особенно знаменитых или популярных. Это не «Красная Шапочка», не «Спящая красавица», не сказка о рыбаке и рыбке и т. д. Она не вдохновляла поэтов; на сюжет этой сказки не писано опер и нет картин. В русском сказочном репертуаре она представлена всего пятью записями (Андр. 559). И тем не менее именно эта скромная сказка полна глубочайшего интереса для исследователя.

Как и другие сказочные сюжеты, «Несмеяна» только искусственно может быть втиснута в рамки какой-нибудь сюжетной схемы. Черты ее довольно разнообразны, и она перекликается с другими сюжетами или типами.

В основном дело сводится к тому, что царевна почему-то никогда не смеется. Отец обещает ее руку тому, кто ее «рассмеет». Задача эта решается различно, но в основном можно наметить три разновидности: герой обладает помощниками, благодарными животными, которых он купил или выкупил или приобрел как-нибудь иначе. Перед окнами царевны он падает в грязь или в лужу, животные (мышь, рак, жук и др.) своими лапками заботливо его очищают и обхаживают, и это вызывает смех.

Другой способ состоит в том, что герой владеет золотым гусем, к которому все прилипают. Зрелище этого шествия вызывает смех царевны (этот случай выделен в указателе в особый тип: Андр. 571). Третий способ: герой владеет волшебной дудочкой, и под звуки этой дудочки он перед окнами царевны заставляет плясать трех свинок. Это и вызывает смех. Следует брак.

Таков вкратце сюжетный стержень этой сказки. То, что здесь дано, не архетип, а только кратчайшая вводная характеристика сюжета. Сказка слагается из составных частей, которые могут входить и в другие сказки. Так, мотив прилип-

ших друг к другу людей не характерен для «Несмеяны». Этим способом, например, изобличается неверная жена (Аф. 256; ЗВ 22, 55 — наказана невеста-изменница; См. 44; Худ. 99— изобличена вороватая поповская дочь). Этот мотив должен рассматриваться в другой связи и здесь разработан не будет. Равным образом мотив героя, падающего в лужу, чтобы рассмешить царевну, не кроет в себе никакой проблематики. Это ad hoc придуманная смешная ситуация, и в разработку ее мы также входить не будем. Она требует специального изучения благодарных животных.

Зато другой мотив, а именно мотив пляшущих свинок, оказался по нашим материалам очень важным для понимания истории Несмеяны. Он чаще входит в состав другой сказки, обычно называемой «Приметы царевны» (Андр. 850). Между этими сказками существует настолько близкое родство и по форме и, как будет видно ниже, по общности происхождения, что одна не может быть изучена без другой. Сюжет этой сказки весьма прост. Здесь рука царевны обещана тому, кто узнает ее приметы. При помощи пляшущих свинок герой эту задачу разрешает. За свинку она показывает герою свои приметы. На первый взгляд кажется, что родство или сходство здесь не так уж велико. Однако родство это раскроется перед нами постепенно. Укажем только, что браком ни та, ни другая сказка не всегда кончается. В обеих сказках после брака следует еще один чрезвычайно важный и интересный заключительный эпизод — посрамление соперника, о котором будем говорить подробнее ниже.

2. Основной вопрос и метод его разрешения. Мы хотим исследовать сказку о Несмеяне. Но что значит исследовать сказку? Под этим можно понимать разное. Можно, например, собрать все имеющиеся записанные варианты и сопоставить их друг с другом. Такая работа по отношению к «Несмеяне» проделана — ее проделал Поливка в специальной работе о Несмеяне [1]. На основании подобных работ можно начертить карту распространения сюжета, можно установить различные версии и редакции и степень их распространения и т. д. Но это все же еще не исследование, а предварительная разработка материала. Эта стадия совершенно необходима, и без работы Поливки и данная работа не появилась бы; но это только предварительная работа, то, что Энгельс в «Анти-Дюринге» называет непереводимым словом «Sichtung». Такой «смотр» материала дает право

---

[1] Y. Polívka, Pohádkoslovné studie,— «Narodopisný sbornik Československý», sv. 10, Praha, 1904.

только на частные выводы, и Поливка, очень осторожный ученый, осторожность которого доходит до агностицизма, не сделал даже этих частных выводов.

Итак, собиранием и сопоставлением материала дело не решается. Не решается оно потому, что материал здесь берется в отрыве, тогда как его нужно изучать в связях. Рассмотрение явлений вне связей Энгельс назвал «метафизическим способом мышления». Ему противоположен способ рассмотрения диалектический: «...точное представление о вселенной, о ее развитии и о развитии человечества, равно как и об отражении этого развития в головах людей, может быть получено только диалектическим путем, при постоянном внимании к общему взаимодействию между возникновением и исчезновением, между прогрессивными изменениями и изменениями регрессивными»[2]. Энгельс говорит о науке вообще. Фольклорист стоит перед задачей применить эти принципы к фольклору.

Сказка — явление идеологического порядка, порядка «отражения в головах людей». Мы должны, следовательно, узнать, что именно данная сказка отражает. Она отражает не самое себя. Мы знаем, чем вообще вызваны явления надстроечного характера, чем они обусловлены — здесь нет необходимости развивать учение о базисе и надстройках. Если сказка отражает формы производства, имевшиеся на очень ранних ступенях развития, можно говорить о палеонтологическом анализе сказочного мотива. Всякий мотив должен быть зарегистрирован и рассмотрен не по его территориальному распространению и формальным отличиям («вариантам»), а по стадиям общественно-экономического развития и по соответствующим им изменениям мотива. Многие сказки сохранили настолько точные следы родового быта, следы охоты и ранних форм земледелия как основной формы производства и соответствующих форм организации общества и его социальных институтов, ранних форм семейных отношений и брака, форм мышления и т. д.,— что тщательное сопоставление материала сказки и исторического прошлого не оставляет никаких сомнений в том, каковы исторические корни большинства сказочных мотивов.

Методика подобного изучения может быть разработана очень подробно, но развернуть всю сложную картину методики изучения сказки в целом ради одного мотива нецелесообразно, так как мотив несмеющейся царевны отражает далеко не все возможные для волшебной сказки связи.

---

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 20, стр. 22.

Как в этом отношении обстоит с Несмеяной? Каковы исторические корни этого мотива? Обычно уже само содержание этого мотива при сличении вариантов наводит на некоторые первичные догадки, на предварительную гипотезу, указывает направление, в котором можно начать исторические разыскания. С Несмеяной это не выходит. Данный мотив непосредственно не содержит никаких следов реального исторического прошлого. Десятки и сотни вариантов этой сказки так же загадочны, как и каждый отдельный текст.

Но дело меняется, если круг исследования несколько расширить. Содержание данного мотива так или иначе составляет явление смеха. Смех имел определенное религиозное, ритуальное значение, и если окажется, что и Несмеяна связана с этим явлением, то исторические корни этого мотива до известной степени могут быть выяснены, могут быть указаны обусловливающие его причины. Мы, следовательно, должны несколько отвлечься от сказки, должны прежде всего выяснить характер смеха вообще, но смеха не в плоскости абстрактных философских построений, как это в своей книге о смехе делает Бергсон, а в плане исторического рассмотрения. Мы должны рассмотреть явление в его движении, в его развитии, в его конкретных связях с жизнью тех народов, у которых мы его наблюдаем. Это — первое звено в изучении этого сюжета, расширенный смотр материала, но не исследование по существу. Однако такое расширение дало нам очень многое; оно дало нам прочную базу для изучения Несмеяны. Изучение смеха вообще, а не только Несмеяны, уже позволит нам установить, что связь между образом несмеющейся царевны и образом пляшущих свинок и т. д. есть не случайная связь, а что эта связь — явление, обусловленное исторически.

Что смех в религиозной жизни прошлого имел какое-то совершенно особое значение, это уже давно замечено. Смеху посвящены специальные работы Узенера, Рейнака, Ферле. Специально явлению пасхального смеха посвящена работа Флюка[3] и более старая (им не замеченная) работа Мюллера. Сардоническим смехом занимался Мерклин. Кроме специальных работ есть отдельные высказывания в более общих работах Маннгардта (в «Германских мифах» и в «Мифологических исследованиях»), Нордена, Дитриха, О. М. Фрейденберг и др. Эти работы дали очень многое и для данной работы. Они дали, главным образом, античный материал. Но проблема в них не решена. Все это — очень небольшие этюды, где

[3] H. Fluck, Der risus paschalis. Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde,— ARw, XXXI, 1934.

12 Зак. 80

собран кое-какой материал, а затем следуют попытки объяснений, которые правильнее было бы назвать гаданиями.

Узенер сопоставляет явление смеха при смерти или при похоронах с причитаниями и считает, что смех освобождает от горя. Поэтому находящегося в трауре надо рассмешить; поэтому наряду с плакальщицами можно наблюдать буффонов. Приблизительно так же высказывается Ферле: «Ежедневный опыт показывает, что люди, которым дано с легким сердцем, смеясь шагать по жизни, в общем здоровее и жизнеспособнее, чем угнетенные. И так люди пришли к тому, чтобы требовать смеха как чего-то необходимого в жизни и частично закрепить его как религиозный обычай» (Ферле, стр. 4—5).

Для О. М. Фрейденберг «Смех... семантизируется... как новое сияние солнца, как солнечное рождение»[4]. Рейнак считает, что смех выражает интенсивность, полноту жизни и что все этим и объясняется. «Вот почему Гомер говорит о смехе зеленеющей земли» (Рейнак, стр. 111). Не лучше обстоит дело с объяснениями пасхального смеха. Явление это состоит в том, что на пасху в средние века священник различными шутками (часто непристойными) во время богослужения пытался рассмешить свою паству. Флюк объясняет это тем, что после длительного поста необходимо веселье.

Мы видим, как обстоит дело с объяснениями этого явления. Собрав материалы, авторы делают выводы не из материала, а, апеллируя к «ежедневному опыту», дают грубо-рационалистические или абстрактно-философские объяснения. В существо этих работ я дальше входить не буду. Они не могли дать положительных результатов, потому что здесь не соблюдены те принципы, о которых говорилось выше: принцип связи (материалы рассматриваются изолированно: в частности, совершенно не учтен фольклор) и принцип движения (материал разных эпох рассматривается вместе, вне всякой исторической перспективы, вне всякой дифференциации, вне связи с базисом). Совершенно оставлен в стороне материал народов, стоящих на доклассовой ступени развития,— в частности, например, американские, океанийские, африканские или наши сибирские материалы, которые вносят в вопрос большую ясность. Поэтому предварительная разработка велась мной иначе.

Смех есть особого рода условный рефлекс, но рефлекс, свойственный только человеку и поэтому имеющий свою историю. Чтобы решить вопрос о ритуальном смехе, нужно совершенно отказаться от нашего понятия комического. Мы

[4] О. М. Фрейденберг, Поэтика сюжета и жанра, Л., 1936, стр. 100.

смеемся не так, как смеялись когда-то. Поэтому, вероятно, невозможно дать общего философского определения комического и смеха: такое определение может быть только историческим.

Из мирового запаса фольклорного, обрядового, культового, мифического материала бралось на учет все, что относится к смеху. Здесь учитывались обряды, верования, мифы, сказки, игры. При каждом факте точно регистрируется, какому народу данное явление свойственно. «Народ» для нас важен не как этническая или «расовая» единица, а как представитель, образец известной ступени социально-экономического развития. Этим подготовляется почва для действительно научного объяснения явления, освобождающего нас от необходимости гадать. Таков первый фазис работы. Второй фазис — распределение материала, которое могло идти по двум направлениям: материал мог распределяться или по сериям разновидностей самого явления (например, смех при смерти, смех при посеве и т. д.), или по народам соответственно стадии их развития. Это — самый острый, самый волнующий момент в ходе исследования. Получилось, действительно, замечательное явление: двух точек зрения, двух возможностей классификации не оказалось; получилось, что каждая категория или вид смеха свойственны народам на определенной стадии их хозяйственного и общественного развития. Получилась не висящая в воздухе классификация, а исторический ряд. Тем самым была доказана связь форм смеха со стадией развития народов и, следовательно, оказалось возможным объяснить некоторые очень странные для современного человека явления из форм производства материальной жизни на более ранних ступенях развития.

Сказка также заняла свое место в той серии фактов, в том историческом ряду, о котором говорилось выше. Она оказалась последним звеном в этом ряду, и она же оказалась явлением, свойственным для последней фазы социально-экономического развития до социализма — для явления капиталистического строя. Социальные функции сказки уже иные, чем функции мифа или обряда.

Но все же в постановке нашей задачи есть один порок, по необходимости свойственный небольшим работам: порок искусственного отграничения, выделения явления, взятого для исследования. Выше уже говорилось, что всякое явление должно изучаться в связях, а не в изолированности. Самая постановка задачи изучения одного сюжета есть для фольклора неправильно поставленная задача. Мы уже видели, что изучение «Несмеяны» невозможно без изучения сказки «При-

меты царевны»; но в данной сказке имеются и другие мотивы, свойственные очень многим сказкам, в частности — мотив трудных задач в связи с сватовством или браком. Задача рассмешить царевну есть одна из многих возможных трудных задач. Вопрос о том, что такое трудные задачи, не может быть изучен в рамках одного сюжета. Для этого трудные задачи должны быть рассмотрены по всем сюжетам, где они имеются, а это — задача большого исследования, а не статьи. То же относится к воцарению героя. Следовательно, сказка о Несмеяне может здесь получить только частичное разрешение, разрешение со стороны содержания задачи, но не факта задаванья ее как такового.

Есть затруднения и иного характера. Хотя в нашем распоряжении материала имеется сейчас значительно больше, чем у всех, работавших над этим вопросом, все же надо сказать, что материал, касающийся смеха, очень редкий материал. Он иногда мелькает совершенно неожиданно там, где его не ищешь и не ожидаешь; его приходится собирать по крупицам. Поэтому не всегда удается получить совершенно ясную и исчерпывающую картину для каждой категории этого явления. Весьма вероятно, что при дальнейших розысках удастся дать более ясную, четкую и обоснованную картину, удастся найти еще целые категории фактов, мною совсем не замеченные. Тем не менее начать эту работу можно, даже если бы она имела пока только принципиальное значение, как попытка выйти из рамок формалистического компаративизма и встать на путь изучения фольклора как одного из видов идеологической надстройки.

3. Запрет смеха. Мы теперь перейдем к изложению материала, распределенного по тем принципам, о которых говорилось выше.

Прежде всего мы наблюдаем явление запрета смеха. Здесь имеются в виду не такие положения в жизни, при которых смеяться нельзя или неудобно, а запрет смеха в системе некоторых сюжетов. Такой запрет имеется в сюжетах, предметом которых является проникновение живого в царство мертвых. Таких сюжетов имеется очень много. Там, где эти сюжеты исконны, может быть вскрыта их шаманистская, а вместе с тем и производственная основа. На этом мы должны бы остановиться, но мы на шаманизме останавливаться не будем, так как это опять-таки не может быть предметом небольшой статьи.

Можно наблюдать, что живой, проникающий в царство мертвых, должен скрыть, что он жив, иначе он вызовет гнев обитателей этого царства как нечестивец, переступивший за-

претный порог. Смеясь, он выдает себя за живого. Это представление совершенно ясно в североамериканском индейском мифе. Здесь герой проникает в царство мертвых, имеющее зооморфную природу: оно населено животными. «Тогда весенний лосось сказал: „Разве вы не видите, что он мертв?“ Но тот не поверил и сказал: „Давайте пощекочем его, тогда мы увидим, жив он или мертв“. После этого они стали толкать его в бок, так что он чуть было не засмеялся» (Боас, стр. 43). Это представление о гневе особенно ясно у эскимосов. Здесь душа (или шаман), направляющаяся в верхний мир, попадает на вершину высокой горы, где живет удивительная старуха. Она называется «Вырезывательницей внутренностей». У ней корыто и кровавый нож. Она бьет в барабан, пляшет со своей собственной тенью и говорит только одно слово: «разрез моих штанов». Если она поворачивается, то на ее спине видна большая щель, из которой выглядывает худой ерш. Если посмотреть на нее сбоку, то рот ее так кривится и растягивается, что лицо поперек шире, чем в длину. Нагибаясь, она может лизать себе зад, или, сгибаясь в сторону, она щекой звонко ударяет себя в бока. Если смотреть на нее не смеясь, то нет никакой опасности. Но как только покривишь рот, она бросает свой барабан, хватает наглеца и бросает его наземь. Потом она берет нож, распарывает ему живот, вырывает внутренности, бросает их в корыто и с жадностью пожирает их [5]. Разновидность этой старухи, тоже в Гренландии, имеется в шаманских сказаниях, записанных Расмуссеном [6]. К рассказу приложен рисунок, сделанный эскимосом. Здесь старуха в случае смеха вырывает у пришельца легкие. В другой записи у Расмуссена она хозяйка дождя.

В русских сказках эквивалентом этой старухи, охраняющей вход в иное царство, является Яга. «Ну смотри, братец, когда придешь в избушку — не смейся» (ЗВ 11). Более разработан этот мотив в комийской сказке. «У входа в избушку сестра говорит брату: „Войдем, не смей смеяться. Не будь дураком. Как захочешь смеяться,— прикуси нижнюю губу. А если засмеешься,— Яга-баба нас обоих поймает, только мы с тобой и жили“» [7].

Такие запреты даются не только при входе в иное царство. В том царстве вообще нельзя смеяться. Это особенно ясно видно по мифу племени Зуньи. Здесь герой женат на орлице.

---

[5] F. Nansen, Eskimoleben, Leipzig und Berlin, 1903.
[6] K. Rasmussen, Grönlandsagen, Berlin, 1922, стр. 38.
[7] Фольклор народа коми, т. 1. Предания и сказки. Общая ред. И. Н. Новикова, Архангельск, 1938, стр. 134.

Она запрещает ему улетать в страну за горами. Но он нарушает запрет. Там его встречают очень приветливо и приглашают его и всех орлов на праздник. Он возвращается к жене-орлице и рассказывает ей об этом. Жена опечалена. Она говорит: «Мы отправимся сегодня вечером в город, который ты видел, самый ужасный из всех городов, потому что это город обреченных (damned). Там ты увидишь удивительные вещи. Но ты не смейся и даже не смей улыбнуться». Они улетают на праздник. «Там красивые девушки пляшут и кричат: „Мертва! Мертва! Она! Она! Она!", показывая при этом друг на друга и повторяя это восклицание несмотря на то, что они прекрасны, полны жизни, радости и веселья». Контраст этого восклицанья с теми, кто его произносит, нелепость представления, что эти прекрасные девушки мертвы, поражают героя, и он смеется. Девушки набрасываются на него и увлекают его к себе, а наутро он видит себя в объятии скелетов [8].

Мы пока рассмотрели только сюжеты, рассказы. Но запрет смеха имеется и в обрядовой жизни, а именно в том обряде, который представляет собой нисхождение в область смерти и возвращение из нее — я имею в виду обряд посвящения или инициации юношей при наступлении половой зрелости. Ни на формах, ни на смысле этого обряда я здесь останавливаться не буду: я предполагаю это известным. Несмотря на огромную литературу, сведения о нем очень скудны, так как обряд представлял собой глубокую тайну. Тем не менее кое-что известно. В большом исследовании Боаса о социальной организации и тайных союзах племени Квакиутл дважды коротко упоминается, что во время этих обрядов посвященным запрещено смеяться [9]. Более подробную картину дает П. Шмидт для одного из островов Океании. Последним актом церемонии является попытка рассмешить юношей. Они становятся в ряд. «Теперь появляется молодая женщина, одевшая мужскую одежду. Она держит себя и говорит как мужчина. У нее в руках копье с остриями из рыбьей кости и горящий факел, и она проходит вдоль ряда мальчиков. Если никто из мальчиков не смеется, она проходит весь ряд; но если кто-нибудь засмеется, она радуется и уходит, не закончив ряда. Мальчикам уже раньше говорят о появлении этой женщины, и им строго внушают, чтобы они не смеялись.

---

[8] F. H. Cuching, Zuni Folk Tales, New York and London, 1901, стр. 46.

[9] F. Boas, The Social Organisation and Secret Societies of the Kwakiutl Indians, Washington, 1897, стр. 506, 642.

Если кто-нибудь засмеется, отец говорит ему: теперь мы не получим подарков»[10].

В свете приведенных выше материалов данный случай становится ясным. Запрещено смеяться в царстве смерти. Весь обряд посвящения есть симуляция смерти. Засмеявшийся обнаруживает, что он не вполне очистился от земного, точно так же, как шаман, пришедший в царство смерти, смехом выдает себя за живого. Это видно и потому, что засмеявшийся не получает подарков. Он считался как бы не прошедшим искуса (в явление травестизма мы здесь входить не можем, хотя оно здесь не случайно).

Такова первая категория, первая серия в ряде изучаемых нами фактов. Запрет смеха при вступлении в иной мир есть только один из таких запретов. Помимо запрета смеха, можно как в мифах и сказках, так и в обрядах наблюдать запрет сна, зеванья, речи, еды, смотрения и некоторые другие запреты. Приводить материалов мы не будем, это завело бы нас слишком далеко. Укажем только, что в гриммовской сказке о 12 братьях девушке после пребывания в лесу говорится: «Ты семь лет должна быть нема, не должна ни говорить, ни смеяться» (Гримм 9). Связь этой сказки с обрядом инициации доказал С. Я. Лурье[11]. Все эти запреты указывают на представление о противоположности жизни и смерти. Они указывают на то, что представления о смерти (которые существовали не всегда и которым предшествовало отсутствие представлений о смерти, полное отождествление живых и мертвых) уже отдифференцировались, приобрели контуры... Смерть испытывается как жизнь с обратным знаком. Живые видят, говорят, зевают, спят, смеются. Мертвые этого не делают. Но вместе с тем дифференциация еще не настолько закончена, чтобы между живыми и мертвыми проложить пропасть. В некоторых случаях живой (в большинстве случаев шаман, посвященный, в сказке — герой, причем царство смерти переосмысляется в иное, тридесятое царство) может попасть туда при жизни, но тогда он должен симулировать смерть: не спать, не говорить, не видеть, не смеяться. Приведенные случаи ранние, исконные. Их связь с производственной основой выяснится несколько позже. Но эти ранние, исконные случаи объясняют случаи поздние, пережиточные. Так, духам, находящимся вместе с Хольдой в Венериной горе,

---

[10] P. W. Schmidt, Die Geheime Jünglingsweihe der Karesau-Insulaner,— «Anthropos», II, 1907, H. 6, стр. 1052.

[11] С. Я. Лурье, Дом в лесу,— «Язык и литература», т. VIII, Л., 1932. См. также: В. Я. Пропп, Мужской дом в русской сказке,— «Ученые записки ЛГУ», № 20. Серия филологических наук, вып. 1, 1939.

запрещено смеяться[12]. По западноевропейским представлениям мертвецы, даже когда они посещают людей в человеческом облике, не смеются[13].

4. Смех-жизнедатель. Представления, вскрытые в рассмотренной группе фактов, допускают обращение. Если с вступлением в царство смерти прекращается и запрещается всякий смех, то, наоборот, вступление в жизнь сопровождается смехом. Мало того: если там мы видели запрет смеха, то здесь мы наблюдаем завет смеха, принуждение к смеху. Мышление идет и еще дальше: смеху приписывается способность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее.

Раз мы коснулись обряда инициации, мы должны рассмотреть его и с этой стороны. Уже выше мы говорили, что он плохо известен, так как европейцами он не может наблюдаться. Допущение европейца уже указывает на падение, вырождение его. Косвенным источником для пополнения наших знаний о нем служат мифы. Одна из форм обряда состояла в том, что посвящаемый как бы проглатывался чудовищем и вновь им извергался. Мифов о проглоченных и извергнутых имеется чрезвычайно много. Эти мифы позволяют высказать предположение, что, в то время как пребывание в состоянии смерти сопровождалось запретом смеха, возвращение к жизни, т. е. момент нового рождения, наоборот, сопровождался смехом — может быть, даже обязательным. В индейском мифе два брата проглочены китом. Кит переносит их в другую страну. В брюхе кита так жарко, что они теряют волосы, становятся лысыми. Выходя из кита, каждый видит лысину другого, и оба смеются (Боас, стр. 101). Для нас важно, что выход из кита сопровождается смехом, который задним числом рассказчиком мотивирован потерей волос. Так, у arapaho есть миф о мальчике, который удит рыбу. Рыба его проглатывает. Его учитель ловит рыбу и вырезывает его оттуда. Он выходит улыбаясь[14]. В этом случае смех ослаблен в улыбку. В данном случае связь с обрядом доказывается тем, что юношу вырезывает и возвращает к жизни его учитель.

Однако это не более как намеки. Можно возразить, что связь этих мифов с обрядом не доказана. Но изучение мифа в целом и обряда в целом не оставляет в этом никакого со-

---

[12] W. Mannhardt, Mythologische Forschungen, Strassburg, 1884, стр. 100.

[13] Там же, стр. 99.

[14] G. A. Dorsey and A. L. Kroeber, Traditions of the Arapaho, Chicago, 1903 (Field Columbian Museum Publication 81, Anthropological Series, vol. 5), стр. 112.

мнения. В частности, деталь с потерей волос есть верный признак этой связи (об этом подробнее в моей статье о «Мужском доме»).

Можно указать на миф иного сюжета: это один из эпизодов мифа о Мауи. Цитирую Фробениуса: «Прародительница (Hine-nuite-po) открывает свой зев там, где небо сходится с землей. Мауи решает побороть ее; он берет с собой в товарищи птиц, но предупреждает, чтобы они, пока он будет влезать в зев этого чудовища, не смеялись: смеяться они должны тогда, когда он будет выходить. В первом случае он погибнет сам, в ином случае умрет чудовище. Они снимают с себя одежду... Когда он входит в пасть, маленькая птица Tiwakawaka разражается громким смехом. Чудовище просыпается и убивает Мауи. Если бы намерение Мауи осуществилось, то людям не приходилось бы умирать» (Фробен. 183). В этом случае особенно интересно соединение запрета смеха во время пребывания в звере и приказание смеха в момент выхода из него. Уже выше указывалось, что момент выхода из поглотителя в мифе соответствует моменту символического рождения в обряде.

Это, может быть, поможет нам понять стадиально гораздо более поздний случай, но случай, стоящий на одной линии с затронутыми здесь явлениями, а именно ритуальное символическое убиение двух юношей во время римского празднества луперкалий. Если мальчик, выходя из рыбы, смеется, то это происходит потому, что здесь мы имеем вступление из области смерти в область жизни. «Во время весеннего праздника луперкалий над двумя римскими юношами свершалось символическое убиение и воскрешение. Ножом, опущенным в жертвенную кровь, прикасались к их лбу, затем кровь стиралась шерстью, и юноши, которые таким образом символически были возвращены к жизни, должны были смеяться» (Ферле, стр. 3). «Этим,— прибавляет Ферле,— должна была быть подчеркнута противоположность жизни и смерти». Маннгардт описывает обряд несколько подробнее. Мальчикам на лоб наносилась рана, и, что особенно важно, во время обряда убивали двух козлов. «Смех юношей,— говорит Маннгардт,— может пониматься как противоположность смерти, как символика их нового рождения» [15].

Действительно ли здесь дело только в «символике» или в «подчеркивании» противоположности жизни и смерти, мы увидим позже. Материалы, которые будут приведены ниже, показывают, что смех не только сопровождает вступление в

---

[15] W. Mannhardt, Mythologische Forschungen, стр. 99—100.

жизнь, но и вызывает его. В обряде луперкалий это сквозит. Возвращаясь к жизни, юноши должны были смеяться, тогда как во время пребывания в состоянии или области смерти смеяться нельзя.

В якутском фольклоре есть рассказ о двух шаманках. Они живут отдельно от людей и волшебным образом добывают себе мужей. Наконец настает время родов. «Оба мужчины выбежали, двух белых жеребят убили, потом на прилавках две жеребячьи шкуры постлали для богини родов. Богиня родов по очереди у той и другой на прилавках каталась. Сильно вспотела богиня родов, умащенная маслом. И все смеясь, все смеясь, три ночи тут провела»[16]. Богиня родов, о которой здесь идет речь, это — Ийехсит[17]. В этом мифе отражен якутский обряд. «На третий день после родов собираются женщины для проводов богини Ийехсит до дома роженицы. Во время обрядовой трапезы одна из присутствующих начинает безудержно хохотать, что вызывает всеобщую радость, так как предвещает беременность и будущее рождение ребенка у смеющейся. В этом случае говорят: ее навестила Ийехсит»[18]. Здесь у современного человека возникает вопрос о том, где причина и где следствие. Потому ли богиня (непосредственно или «навестив» будущую мать) смеется, что рождается ребенок, или, наоборот, зачатие и роды происходят по причине смеха? Такой вопрос, кажущийся очень важным для современного мышления, не имеет никакого значения для мышления более раннего, не знающего категорий причины и следствия и отождествляющего их. По материалам Ястремского видно, что «сначала насильно смеются»[19]. «Наконец, и вправду разбирает их сильный смех». Это означает, что смех здесь первичен, а беременность вторична, т. е. смеются, чтобы вызвать беременность, а не наоборот. В этом — магия смеха. В том же якутском мифе шаманка возвращает душу умершего и поет:

«Если позволено мне пробудить умершего к жизни,
Если дано мне вернуть человеку душу живую, —
Переступив через три смеющиеся порога...» и т. д.[20]

---

[16] Якутский фольклор. Тексты и переводы А. А. Попова. Лит. обработка Е. Тагер, общая редакция М. А. Сергеева, М., 1936, стр. 132.

[17] О ней подробнее см.: С. В. Ястремский, Образцы народной литературы якутов,— Труды Комиссии по изучению Якутской АССР, т. 7, Л., 1929, стр. 198—200.

[18] Якутский фольклор, стр. 305.

[19] С. В. Ястремский, Образцы народной литературы якутов, стр. 199.

[20] Якутский фольклор, стр. 119.

или: «Три смеющиеся порога перешедши, душу живую сына твоего назад возвратила»[21].

Порог, отделяющий жизнь от смерти, назван здесь смеющимся порогом, порогом смеха. По одну сторону порога нельзя смеяться, по другую — нужно смеяться.

Образ женщины, смеющейся при зачатии, приводит нам на память образ Сарры, смеющейся при благой вести, что ей будет дарован сын. Обычно этот смех понимается как саркастический: Сарра стара и не верит в возможность родить. Однако такой сарказм перед лицом Саваофа был бы неуместен. Вернее, что здесь мы имеем отражение все того же магического смеха, опять-таки не совсем понимаемого вследствие изменившейся исторической обстановки, при которой магия смеха уже непонятна. Это тем более вероятно, что, как полагает Рейнак, имя Исаак означает «смеющийся». «Иудеи хорошо знали, что Yishak обозначает того, кто смеется» (Рейнак, стр. 122). Рейнак увязывает это с Ishakel («смеется бог»). Если это так, то Исаак смеется не только как рожденный, но и как родитель, как родоначальник.

Однако смех Исаака весьма проблематичен. Более ясные случаи смеха божества, создающего мир, приводят Рейнак, Ферле и Норден. В греко-египетском трактате о создании мира говорится: «Семь раз рассмеялся бог, и родились семеро охватывающих мир богов. В седьмой раз рассмеялся он смехом радости, и родилась психе» (Нор., стр. 66; Ферле, стр. 2). В гекзаметрическом гимне некоего платоника на Гелиосе говорится: «Твои слезы — полный боли род людей. Смеясь произвел ты на свет священный род людей» (Нор., стр. 66). И, наконец, в лейденском папирусе III века н. э. говорится: «Бог засмеялся, и родились семь богов, которые управляют смертью... Когда он засмеялся, появился свет... Он засмеялся во второй раз, все стало водой. С третьим раскатом смеха появился Гермес» и т. д. (Рейнак, стр. 112).

Мы видим, таким образом, что божество смеясь создает мир или смех божества создает мир.

Итак, при вступлении в мир смеется богиня родов, смеется мать или беременная, смеется юноша, символически возрождающийся к миру, смеется божество, создающее мир. Можно привести еще несколько случаев, когда смеется рождаемый или создаваемый, вне всякой связи с обрядом.

В Африке, у племен, живущих в Того, бог создает сначала мужчину, потом женщину, они смотрят друг на друга и смеются[22]. Они смеются, глядя друг на друга, не потому,

[21] Там же, стр. 120.

[22] Дж. Фрэзер, Библейские сказания, М., 1931, стр. 25.

что они мужчина и женщина, а потому, что они рождены. Рождаемый или создаваемый, вступая в жизнь, смеется. В «Рустеме и Зорабе» говорится: «Мальчик никогда не плакал, только что родившись, он улыбнулся уже» (Hop., стр. 65). Плиний утверждает (VII, 78), что Зороастр при своем рождении смеялся. Этот же случай мы имеем в четвертой эклоге Вергилия. В этой эклоге хвала новому политическому порядку дана в форме предвещания рождения нового бога, который спасет мир. Этот мальчик-бог при рождении смеется.

В свете этих материалов становится понятным, почему греки почитали Гелоса, бога смеха (γέλως — смех) и почему у римлян Ризус (risus — смех) почитался как deus sanctissimus и gratissimus (Ферле, стр. 4).

Но если все здесь изложенные факты действительно основаны на одном представлении, то при помощи их можно объяснить факты, которые на первый взгляд кажутся непонятными. Это — факт смеха при смерти, классическим примером которого служит так называемый сардонический смех. У древнейшего населения Сардинии, которые назывались Sardi или Sardoni, существовал обычай убивания стариков. Убивая стариков, громко смеялись. В этом и состоит пресловутый «сардонический» смех (Ферле, стр. 2). Выражение «сардонический смех» в настоящее время применяется как синоним жестокого, злорадного смеха. Но в свете изложенного материала дело представляется иначе. Мы видели, что смех сопровождает переход из смерти в жизнь. Мы видели, что смех создает жизнь, он сопутствует рождению и создает его. А если это так, то смех при убивании превращает смерть в новое рождение, уничтожает убийство. Тем самым этот смех есть акт благочестия, превращающий смерть в новое рождение.

Между прочим, этот случай смеха при смерти не единственный, хотя и наиболее знаменитый. Страбон (16, 776) сообщает о египетских кочевниках, которые хоронят своих мертвецов под непрерывный смех (Ферле, стр. 2). Может быть, далеким отголоском сардонического смеха является обычай, о котором сообщает Узенер. В Галдуре, в северной Сардинии, после того как покойник унесен и духовенство возвращается в дом, появляется женщина, buffona, которая старается остротами и шутками непременно вызвать у присутствующих смех [23]. Сопоставляя сардонический смех с подобными же

---

[23] H. Usener, Klagen und Lachen,— H. Usener, Kleine Schriften, Bd IV. Arbeiten zur Religionsgeschichte, Leipzig — Berlin, 1913, стр. 459—470.

случаями у других народов, Рейнак говорит: «Сарды смеялись, принося в жертву своих стариков; троглодиты — побивая камнями своих мертвецов; финикийцы — когда умерщвляли своих детей; фракийцы — когда кто-нибудь из них был при смерти» (Рейнак, стр. 125). О финикийцах очень подробно говорит Мерклин; он создал целую финикийскую теорию сардонического смеха. В это мы входить не будем, так же как и в более поздние случаи смеха при похоронах, имевших место, например, на Украине.

Этим мы заканчиваем серию фактов, связанных со смехом как фактором жизни или смерти. Легко заметить, что все они объединены какой-то общей закономерностью, общей мыслительной основой. Для абсолютно точного суждения материала еще недостаточно. Но все же даже приведенные материалы дают право на утверждение, что смех есть магическое средство создания жизни.

Это единство мыслительной основы соответствует единству основы исторической. Древнейшие случаи наблюдаются в родовом обществе и связаны с его социальной организацией и социальными институтами (в частности с институтом инициации) и тянутся до античности. С античностью эта линия прекращается и начинается новая, которую мы проследим ниже. Но, с одной стороны, мы знаем, как сильны элементы родового строя в Греции и Риме[24], с другой — и античные материалы понятны только в свете материалов первобытных. Так именно изучал Энгельс греческий род на основании данных по ирокезскому роду.

Основным средством к существованию на ранних ступенях родового общества служит охота. Весь обряд инициации имел целью создать из юноши охотника, дав ему власть над животными, и сделать из него полноценного члена общества. Явление смеха непосредственно с охотой не связано. Правда, можно указать, что смеялись, не только убивая или хороня человека, но и убивая животное. Такой случай записан у якутов, где, как мы видели, явление смеха при рождении очень развито и имеется в мифах и в обрядах при рождении ребенка. «Когда внесут попавшего в капкан горностая,— говорит Ионов,— ему мажут нос маслом или сливками, *хохочут* и произносят заклинание. Когда завидят издали павшего на... самострел сохатого, то прыгают, скачут, кричат, *хохочут*, таким образом стараясь показать, что очень радуются. Некото-

---

[24] Ф. Энгельс, Происхождение семьи, частной собственности и государства (главы IV, V, VI),— К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 21.

рые вскакивают на сохатого верхом и *хохочут*»[25]. Что смеются от радости — это объяснение мы должны оставить на совести Ионова — к чему бы тогда служило заклинание? Но если смеялись не от радости, то от чего же?

Записанный Ионовым случай показывает, что смеются после поимки зверя. Следовательно, смех не служит средством для поимки зверя. Между тем все интересы охотника, естественно, сосредоточиваются именно вокруг поимки животного. В свете уже изложенного материала мы вправе предположить, что смеялись ради возрождения убитого зверя к новой жизни и вторичной его поимки, т. е. смеялись «к рождению» зверя, точно так же как якуты смеялись «к рождению» ребенка. Что убитого зверя вообще различными средствами (в частности, закапыванием костей) старались возродить к новой жизни для вторичной охоты на него, это в этнографии достаточно известно[26]. Смех есть один из способов этого создания и воссоздания жизни.

По этому поводу можно привести слова Энгельса в письме к Конраду Шмидту от 27 октября 1890 г.: «Что же касается тех идеологических областей, которые еще выше парят в воздухе — религия, философия и т. д.,— то у них имеется предысторическое содержание, находимое и перенимаемое историческим периодом,— содержание, которое мы теперь назвали бы бессмыслицей. Эти различные ложные представления о природе, о существе самого человека, о духах, волшебных силах и т. д. имеют по большей части экономическую основу лишь в отрицательном смысле; низкое экономическое развитие предысторического периода имеет в качестве дополнения, а порой в качестве условия и даже в качестве причины ложные представления о природе»[27].

Частный случай такого неправильного представления мы имеем и здесь. Энгельс указывает на причину таких неправильных представлений о природе и о человеке и его свойствах. Причина лежит в низком экономическом развитии доисторического периода. Смех направлен к умножению человеческого рода и животных. «Согласно материалистическому пониманию,— говорит Энгельс,— определяющим моментом в истории является в конечном счете производство и воспроизводство непосредственной жизни. Но само оно, опять-таки, бывает двоякого рода. С одной стороны — производство

---

[25] В. М. Ионов, Дух-хозяин леса у якутов, Пг., 1916 (Сборник МАЭ, т. IV, 1), стр. 5.

[26] См.: В. Я. Пропп, К вопросу о происхождении волшебной сказки (Волшебное дерево на могиле),— «Советская этнография», 1934, № 1—2.

[27] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 37, стр. 419.

средств к жизни: предметов питания, одежды, жилища и необходимых для этого орудий; с другой — производство самого человека, продолжение рода»[28]. Именно со вторым видом производства мы имеем дело здесь.

Интересно отметить, что подлинные причины рождения человека в приведенных материалах почти не отражены. В центре стоит женщина, женщина-мать, мощная шаманка, женщина-родительница, богиня родов, но мы нигде не видим ее супруга. Если он есть, то роль его крайне незначительна. Он, например, настилает шкуру для богини родов. Уже гораздо позже выступает мужское божество. Но оно выступает в роли женщины: оно создает, можно даже сказать рождает людей силой смеха. Но мы нигде не видим человеческой пары. Смех сексуален, но пока не эротичен. Мы увидим, что с новой фазой общественного развития дело резко изменится. Таковы неправильные представления о природе и свойствах человека, лежащие в основе данных мотивов. Они основаны на неправильных представлениях о подлинных причинах рождения — отголосок древнейших матриархальных отношений, когда женщина, мать, воспроизводительница почиталась за свою таинственную, еще непонятную способность к тому, что, как говорит Энгельс, является «определяющим моментом в истории» — к воспроизведению вида. Роль мужчины еще не осознана. Эта древнейшая, очевидно матриархальная, культура создает безмужнюю мать. Такова упомянутая выше старуха у эскимосов. Она подчеркнуто сексуальна, но не эротична. Она не знает супруга. Она — хозяйка дождей. Такова же Яга, с подчеркнутыми атрибутами женской плодовитости — мать и хозяйка зверей. Но Яга также никогда не знала и не знает супруга.

Если теперь становится ясным, почему не человеческая пара создает жизнь, то еще неясно, почему эту роль играет смех, а не что-нибудь другое. Это самый трудный вопрос всего разбираемого здесь цикла. Смех здесь может быть сопоставлен с пляской. Если перед охотой, войной, посевом пляшут, то это делают не ради эстетического удовольствия, а с целью воздействия на природу, для которого человек еще не знает рациональных средств. Пляска есть не что иное, как судорожное усилие. Средством шамана очень часто служат судорожные припадки. Именно такого рода судорожным усилием на этой ступени является и смех. В этом смысле смех есть «магическое» средство создания жизни, понимая под этим средство, противоположное рациональному.

---

[28] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 21, стр. 25—26.

Этим исчерпываются случаи смеха при жизни и смерти. Мы перейдем теперь к другой, более поздней и иной по характеру группе явлений. Но раньше чем это сделать, здесь ради полноты еще можно упомянуть о том обращении, которое данное понимание смеха потерпело в христианстве. В христианстве смеется именно смерть, смеется дьявол, хохочут русалки; христианское же божество никогда не смеется. «Христос никогда не смеялся»,— сказал Тургеневу художник А. А. Иванов, писавший тогда своего «Христа»[29]. В обсуждение этого представления здесь можно не входить, так как оно представляет собой более позднее явление и не помогает нам понять те формы смеха, к которым приводит образ Несмеяны. Несмеяна не смеется по другим причинам.

5. Цветы, расцветающие от улыбки. Если до сих пор мы нигде не видели человеческую пару как воспроизводительницу вида, то в области производства мы не видели еще и земледелия. Переход к земледелию ведет к резкому изменению форм производства общественных отношений и форм мышления.

Магической силе смеха до сих пор подвластна была почти только человеческая жизнь. Теперь же в орбиту смеха вносится жизнь растительности. Жизнь растительности ставится в зависимость от смеха. Но поскольку растительность зависит и от солнца, и солнце связывается со смехом. Так, с одной стороны, возникает греческий Ἥλιος τε γέλως, а с другой стороны — представление о богине или, по-сказочному, царевне, от улыбки которой расцветают цветы. Здесь мы уже приближаемся к «Несмеяне». Но раньше чем перейти к несмеющейся царевне, рассмотрим несколько случаев царевны смеющейся. Смех царевны вызывает рост цветов. «Царь узнал, что в таком-то месте есть девица, которая, когда рассмеется, то будут розовые цветы, а когда заплачет, то жемчуг, и захотел на ней жениться» (Аф. 289). В турецкой сказке царь подслушивает разговор трех девиц. «Я родила бы ему таких детей, что как они засмеются — распустятся розы, как заплачут — из глаз посыплются жемчужины»[30].

В новоарамейской сказке царевич обладает способностью своей улыбкой вызывать цветение цветов[31]. Чаще, однако, цветы заменены драгоценностями. Золото и драгоценности

---

[29] И. С. Тургенев, Сочинения, т. XIV, М.—Л., 1967, стр. 88.

[30] Сказки народов Востока. Отв. ред. А. К. Боровков, М.—Л., 1938, стр. 121.

[31] A. Wesselski, Märchen der Mittelalters, Berlin, 1923, стр. 186. Здесь же — индийские и иранские параллели.

пришли на смену дарам земли. Такие случаи можно встретить чаще. В белуджской сказке герою приказано добыть блюдо золота и драгоценностей. Он встречает заколдованную девушку и расколдовывает ее. «Теперь скажи мне что-нибудь, чтобы меня забрал смех». Овчар сказал, девушка рассмеялась, и блюдо наполнилось золотом. То же происходит с драгоценностями (Заруб. 45—46).

Можно предполагать, что цветы и розы в свою очередь пришли на смену другим дарам земли и что происхождение этого мотива нужно искать не в сказке.

Способность смеха вызывать жизнь здесь переосмыслена в способность вызывать растительную жизнь. Но вместе с тем здесь еще по инерции держится матриархальная традиция: цветы расцветают от улыбки девушки, а не женщины. Однако и брак уже введен: подобная улыбка иногда есть условие вступления в брак. Именно такая девушка избирается в невесты.

Затронув эти случаи, мы не можем обойти молчанием того, что смех или улыбка в этих случаях обычно сдвоены с плачем и слезами. Плач есть такое же магическое средство помощи и даже воскрешения умершего, как и смех: «Плачем и причитанием воскресили Исида и Нефтида Осириса; их плач был живителен и для усопшего и иногда писался на заупокойных папирусах»[32]. Тема плача так же могла бы быть разработана, как и тема смеха, но здесь мы этого делать не будем.

6. Земледельческая концепция смеха. Простым механическим перенесением действия смеха на растительность дело не ограничилось. Земледелец хорошо знает, отчего размножаются живые существа. Правда, это в достаточной степени известно было и прежде, но только теперь супружество приобретает ярко выраженное культовое значение. Здесь оно встречается с традицией смеха и образует с ним один комплекс. Если прежде смеялись, рождая ребенка или убивая зверя, чтобы он возродился, то теперь смеются, засевая поле, чтобы земля родила; но к этому прибавилось другое: на полях смеясь делают и то, что способствует умножению,— на полях сочетаются. Супружество и смех становятся средством (магическим в том смысле, в каком это оговорено выше) умножения урожая. Такова земледельческая концепция смеха: он вместе с супружеством обеспечивает урожай. Но земледелие же создает богов и богинь. Так получается

---

[32] В. М. Викентьев, Древне-египетская повесть о двух братьях, М., 1917, стр. 81.

концепция, что ради прорастания трав и злаков надо рассмешить богиню земли и дать ей супруга.

Мы не можем здесь войти во всю ширь фаллических обрядов земледельческого характера. Они тянутся от античности через средневековье вплоть до наших дней. Мы должны придерживаться тех материалов, которые подводят нас к сказке. Здесь мы сперва совсем вкратце остановимся на явлении пасхального смеха. Как уже указано, обычай состоял в том, что священник в день пасхи с церковной кафедры провозглашал шутки и вызывал прихожан на смех. Праздник пасхи есть праздник воскресенья божества и вместе с тем праздник воскресенья природы. Возможно, что сюда же относятся апрельские шутки. Ферле сообщает о случае, когда в Германии при посеве овощей смеялись (Ферле, стр. 4). Флюк, специально исследовавший пасхальный смех, отрицает всякое мифическое, магическое происхождение его, считая, что это явление чисто христианское, вызванное стремлением развеселить паству после мрачных дней поста. Однако в пасхальный смех входят не только шутки. Сам священник не ограничивался рассказами, а совершал вещи, которые напоминают нам царевну, показывающую свои приметы. Между прочим, первым писавшим о пасхальном смехе был гуманист Эколампадий, написавший трактат «De risu paschali epistola apologetica», изданный в Базеле в 1518 г. Но Эколампадий, а также и Эразм Роттердамский (1535) рассказывают не все. О вещах, которые совершались вне церкви, в темноте, на полях, он умалчивает, потому что они obsceniores [33]. Нам совсем не важно установить, что именно делалось: нам важен характер этих действий, а он ясен и без деталей; нам важна мыслительная основа их. Что дело здесь вовсе не в том, чтобы развеселить уставшую от поста паству, показывает античный материал. Мы укажем лишь очень немногие нужные нам черты. Прежде всего сама земля мыслилась как женский организм. «Изменения, происходившие в земле, в результате которых земледелец получал урожай, он рассматривал как явления женского организма земли. Земледелец понимал урожай как рождение разрешившейся от бремени земли». Соответственное толкование получает и пахота (Бог., стр. 91) [34].

У нас нет прямых свидетельств, что во время посева или пахоты смеялись. Но есть другое, что соответствует смеху,— пение непристойных песен, эсхрология (ритуальное скверно-

---

[33] H. Fluck, Der risus paschalis, стр. 193.

[34] См. также: Ed. Hahn, Demeter und Baubo. Versuch einer Theorie der Entstehung unseres Ackerbaus, Lubeck, 1896, стр. 52.

словие), жесты обнажения. «Как в Афинах, так и в Александрии женщины во время Тесмофорий пели непристойные песни, следуя за колесницей Деметры. Также эсхрология применялась и при посеве тмина в Греции — для того, чтобы он рос хорошо и в большом количестве, и при посеве ячменя на Кипре, так же как и в Сицилии во время хлебных посевов» (Бог., стр. 59). Большую роль при этом играл жест обнажения — тот самый жест, который совершает царевна, показывающая приметы, и Ямба перед лицом несмеющейся Деметры. «Греческие земледельцы пользовались земледельческим сквернословием (αἰσχρολογία) и прибегали к помощи земледельческого заголения (ἀνάσυρμα) и обнажения» (Бог., стр. 57).

7. Несмеющаяся богиня. Однако все приведенные факты (число которых можно было бы значительно увеличить) имеют для нас лишь косвенное значение, характеризуя вообще почву, на которой создается образ богини, которую надо рассмешить, чтобы обеспечить лучший урожай. Прямое значение будет иметь для нас образ такой богини.

Здесь прежде всего вспоминается миф о Деметре и Персефоне. В подробности его можно не входить. Он достаточно известен и популярен. Здесь мы только вкратце указываем на этот материал, разработку же его дадим несколько ниже в свете современной сказки. Деметра в поисках исчезнувшей дочери не смеется; она названа ἀγέλαστος, несмеющаяся, что в точности соответствует нашей Несмеяне. Только после того, как служанка Ямба совершает тот же жест, который совершает царевна, показывающая приметы, она смеется. Здесь важна земледельческая сторона дела. Деметра — богиня плодородия. С ее смехом на землю возвращается и весна (Ферле, стр. 1). Ферле указывает на японскую параллель: богиня солнца Ама-Терасу оскорблена своим братом, богом луны. Она удалилась в ущелье, и на земле стало темно. Только после того как Узуме, богиня радости, пляшет перед ней непристойные пляски, она выходит оттуда, и на земле становится светло.

Во всех этих случаях супружество не осуществляется — подробнее об этом мы будем говорить ниже. Не обязательно, чтобы оно совершалось на самом деле. Для магии достаточно совершения соответствующего жеста. Так мы поймем жест царевны, показывающей свои приметы, жест Ямбы перед лицом Деметры и еще один жест, известный в мировом фольклоре и также необходимый нам для сравнений,— жест Локи перед лицом Скади в младшей Эдде. В младшей Эдде асы убили отца великанши Скади. Но Скади заключает с ними

мировую сделку. Первое условие сделки — она выберет себе супруга. Это — одна сторона дела. Другое условие словами Эдды выражено так: «И то еще имела она в своей мировой, что асы должны были то сделать, что, как она полагала, им никогда не удастся, именно рассмешить ее». Сделать это берется Локи. Он совершает жест фаллического характера, и Скади смеется[35]. В обсуждение фаллического характера его жеста можно не входить, он ясен из материалов, приводимых Зимроком и Лейеном.

С этой стороны данный случай ясен. Но неясен он в другом отношении: он не содержит никаких признаков земледельчества. Они выпали; осталась чисто эпическая традиция. Более ранние случаи (античность) содержат эту связь очень ясно, содержит ее и сказка. К сказке мы теперь и перейдем, и дальнейшее рассмотрение указанных здесь материалов мы произведем параллельно с рассмотрением сказки. Приведенные здесь материалы, однако, в некоторой степени вводят в понимание сказки. В одном они, правда, от сказки отличаются: в сказке мы имеем два сюжета — сюжет о приметах царевны и сюжет о Несмеяне. Вместе с тем мы могли установить их тесное родство. Приведенные здесь материалы показывают не только родство, но непременную связь двух стержней этих сказок — смеха и жеста. Смех обусловлен жестом. Эти две сказки восходят к одному корню.

Обратимся теперь к этим сказкам вплотную.

8. Приметы царевны. Как уже указано, задача рассмешить царевну неотделима от задачи узнать ее приметы. Родственность этих задач становится очевидной хотя бы на следующих двух примерах. «Кто узнает... на моей дочке приметы, за того и замуж отдам» (Аф. 238). «Кто мою дочь рассмешит, за того замуж отдам» (Худ. 103). Обе задачи иногда разрешаются сходным образом. Рассмотрим сперва задачу узнать приметы царевны.

Задача эта иногда формулируется иначе. «Кто отгадает, где у моей дочери родимое пятно, за того и замуж отдам» (ЗВ 12). Что заставляет царя задать такую задачу, об этом ничего не говорится. «Приехал царь и вздумал отдавать свою дочь замуж». Как разрешается эта задача? В афанасьевской версии герой побывал у старика (эквивалент Яги); тот дал ему гусли-самогуды, под которые все должны плясать. Он покупает свиней, приходит к окну царевны, и свиньи под его дудочку пляшут. Царевна просит продать их. «„У меня свин-

[35] К. Simrock, Die Edda, 8. Aufl., Stuttgart, 1882, стр. 298, 299; F. Leyen, Das Märchen in den Göttersagen der Edda, Berlin, 1899, стр. 32—38.

ки не продажные, а заветные".— „А какой завет?"— „Да коли угодно, царевна, свинку получить, так покажи мне свое бело тело до колен". Царевна подумала-подумала... приподняла до колен платье, а у ней на правой ноге небольшое родимое пятнышко». Но по приходе во дворец свинка не пляшет. После этого у Афанасьева следует многоточие. Мы можем предположить, что мотив в оригинале утроен и что дело не ограничилось поднятием платья до колен. Мы можем это предположить, даже если бы не было примечания Афанасьева, что эта сказка рассказывается с подробностями, неудобными для печати. Афанасьев знал худяковскую версию и сообщает, что и Худяков напечатал свою версию «со значительными пропусками и умолчаниями». У Худякова (Худ. 95) приметой служит золотой волосок под мышкой. В вятской сказке «под правой пазухой родимо пятно, в правом паху золотой волосок» (ЗВ 12). В нижнесаксонской сказке дело высказывается прямо. Этот случай в передаче Больте — Поливки гласит: «Девушка видит, как парень заставляет плясать под свою дудку трех хорошеньких поросят, и выторговывает их одного за другим, но она должна ему позволить проспать ночь в ее постели» (БП II, № 114, стр. 528). Задача, следовательно, состоит в том, чтобы в з я т ь царевну. Другими словами, задача о приметах может быть понята так: руку царевны получит тот, кто узнает ее приметы, т. е. тот, кому она их покажет, т. е. тот, кто окажется ее супругом. Эта градация отнюдь не искусственна. Есть сказки, в которых прямо говорится: «Царь кликал клич, кто бы с его дочерью проночевал, за того и выдаст замуж» (См. 142).

Но, спрашивается, где же здесь задача, в чем трудность ее? В сказке трудность сведена к загадке: «Где родимое пятнышко?» Это — явный эвфемизм (ср. Онч. 252). Здесь можно было бы думать об опасностях первой ночи — этот мотив в русском фольклоре известен. Но ни Несмеяна, ни сказка «Приметы царевны» этого мотива никогда не содержат. В чем собственно трудность, это видно из второй половины сказки.

Эту вторую половину мы до сих пор игнорировали. Теперь необходимо этим заняться. Как «Несмеяна», так и сказка о приметах царевны имеют иногда один и тот же конец, косвенно подтверждая этим свое родство. После того как приметы уже узнаны, вдруг совершенно неожиданно, ex machina, откуда-то появляется соперник. Иногда это — дворянин, а потому более желанный жених, чем пастух. В худяковском варианте царь, после того как приметы узнаны, придумывает следующее: «Пусть посажу мальчика и дворянина за стол;

велю подать разных фруктов: кто из них будет честнее кушать». Но из других версий мы знаем, что царевна садится с соперниками не за один стол, а ложится с ними в одну постель. Такие же случаи имеются в сказке о Несмеяне. У Худякова дворянин и пастух ложатся к царевне подряд, причем дворянин уговаривает пастуха «не разговаривать» с ней и дает ему сто рублей. «Она его обнимает, целует, а он все молчит, ничего не говорит». Утром отец приходит в спальню: «Ну что, хорош у тебя жених?» Она сквозь зубы отвечает: «Хорош» (Худ. 95). Этот случай совершенно ясно показывает, каков характер испытания жениха: жених должен предварительно показать свою силу.

Возможно, что соперник, который в сказке является в конце, некогда находился в начале, и что форма «кто с моей дочерью переночует, за того и замуж отдам» есть исконная, первоначальная форма этой сказки. Однако такая форма выбора мужа не соответствует позднейшей морали, и на смену ей приходит загадка, а состязание женихов отодвинуто на задний план, видоизменено в сидение за одним столом и т. д. Жест, совершаемый царевной ради хорошеньких свинок, есть жест обнажения. Этот же жест совершает Ямба или, по другим версиям, Баубо, чтобы рассмешить Деметру. Значение этого жеста не раз было предметом различных толкований в классической филологии. Богаевский, Рейнак и вслед за ним Верли в новейшей работе толкуют его как апотропеический[36]. Однако решительно нигде, ни в гомеровском, ни в орфических гимнах ни слова не говорится об опасности. От кого или от чего должен предохранить или спасти этот жест? Зиттль в специальной работе о жестах в античности присоединяется к Клименту Александрийскому: «Правильный мотив поведения Баубо дает Климент Александрийский. Она рассержена равнодушием Деметры»[37]. Но почему поднятие платья выводит из равнодушия — это совершенно непонятно.

Сказка дает возможность другого толкования. Ямбов жест есть жест приглашения, жест вызова. После этого жеста в сказке в более скромных редакциях падает занавес, в менее скромных дело высказывается ясно. Но в гомеровском гимне после жеста Ямбы происходит не встреча супругов, а происходит другое — Деметра смеется, т. е. совершается более древний магический акт, способствующий созданию жизни. Эта более древняя форма соответствует и другой архаической

[36] См., например: F. Wehrli, Die Mysterien von Eleusis,— ARw, Bd XXXI, 1934, стр. 81.

[37] C. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer, Leipzig, 1890, стр. 366.

черте Деметры. Она не имеет супруга, и потому она только смеется — не больше. По-видимому, Деметра отражает все ту же древнюю линию безмужней матери. Не имея супруга, она на Ямбов жест реагирует не тем, чем реагирует человеческая пара в сказке,— она реагирует смехом. Однако попытки придать Деметре супруга, несомненно, были. Они должны были быть. Это видно хотя бы потому, что на Деметру переносится или ей приписывается coitus in agro. Из Гомера и Гесиода мы знаем, что Деметра прибыла в Грецию с острова Крита, где она сочеталась на трижды вспаханном поле с героем сеятелем Иазионом (Od., V, 125; Hesiod. Theog. 900). Есть глухие указания, что и Триптолем и Дисавл считались супругами Деметры [38]. Итак, Деметра все же не вполне безмужняя. Она исторически недоразвившаяся супруга. Сказка показывает полное развитие этой линии, показывает развившуюся супругу-жизнедательницу на базе смеющейся жизнедательницы. Несмеяна связана с Деметрой, она — стадиально более поздняя форма ее. Что Деметра — божество земледельческое, об этом можно не распространяться. Но как с этим обстоит с Несмеяной?

Несмеяна во многом, даже в некоторых деталях обнаруживает разительное сходство с Деметрой. Во-первых, царевна, как и Деметра, не смеется. Но в отличие от царевны, которая не смеется неизвестно почему (только в одном случае — у Афанасьева — она заколдована), Деметра не смеется по вполне определенной причине: она потеряла свою дочь и грустит по ней. Не нужно быть особенно искушенным в мифологии, чтобы сказать, что эта мотивировка вторична, что здесь контаминация. Русская сказка здесь гораздо последовательнее. Внешних причин никаких нет. Есть внутренняя и есть историческая причина, почему она не смеется: она не смеется, чтобы рассмеяться, а смех ее нужен людям, как это указано выше.

Во-вторых, про царевну говорится, что «девять дней гуляет, да потом девять дней богатырским сном спит». Здесь вспоминается Кора, дочь Деметры, которая две трети года проводит на земле (сказочное «гуляет»), одну треть под землей (сказочное — «спит»), от чего зависит смена времен года. Надо сказать, что обозначение сроков — вообще каких бы то ни было реальных определений времени — совершенно не в стиле сказки. Такие фразы, как «прошло два года» или «через месяц» и т. п., в сказке совершенно невозможны. «Долго ли, коротко ли», «не по дням, а по часам», «три дня и три

---

[39] F. Wehrli, Die Mysterien, стр. 93.

ночи» или, как здесь, «девять дней» — вот сказочные обозначения сроков. Годы и месяцы в сказке никак не фигурируют. Поэтому в сказке невозможны одна треть года или две трети года — срок, который Кора проводит под землей, resp. на земле. Не удивительно, что сроки смены сна и жизни в сказке иные, чисто сказочные.

В-третьих, сказочная царевна изображается сидящей под землей на троне и летающей в колеснице. «Немного погодя осияло и небо и землю — летит по воздуху золотая колесница, в упряжи шесть огненных змеев; на колеснице сидит королевна Елена Премудрая — такой красоты неописанной, что ни вздумать, ни взгадать, ни в сказке сказать! Сошла она с колесницы, села на золотой трон, начала подзывать к себе голубок по очереди и учить их разным мудростям» (Аф. 236). Деметра точно так же, как и Кора, изображена сидящей в подземном царстве, на троне (Бог., стр. 137). Ее атрибуты — колосья и факел — в сказке, естественно, отсутствуют.

Точно так же и Деметра иногда изображается на колеснице, запряженной змеями. Интересно также, что царевна поучает разным премудростям, что можно сопоставить с образом Деметры Тесмофоры — закононосицы или законодательницы. Колесница и телега также есть атрибут земледельческий: колесо, как орудие передвижения, охотникам неизвестно. Телега, войдя в круг мифических представлений, подвергается той же ассимиляции с птицей, как и конь,— отсюда летучая, окрыленная телега, телега, запряженная животными и пр.

9. Земледельческая природа царевны. Если мы здесь сравниваем Деметру и царевну, то это не значит, что наша царевна есть прямой потомок Деметры. Это значит только то, что царевне свойственны черты земледельческой богини. Этот земледельческий характер ее ясен и без сравнений с Деметрой.

Мы уже покинули область одного только сюжета. Царевна — определенный тип сказочного канона (такой же, как Яга, конь и др.) и может быть рассмотрена, как тип, межсюжетно. Эта каноническая царевна обнаруживает весьма ясные земледельческие черты.

Царевна лучше сохранила связь с первоначальной животной природой, чем Деметра. Примером этому может служить царевна-лягушка. Она животное. Но вот на свадьбе она пляшет. В этой пляске мы легко узнаем ритуальные пляски времен тотемизма. «Уж она плясала-плясала, вертелась-вертелась — всем на диво. Махнула правой рукой — стали леса и воды, махнула левой — стали летать разные птицы» (Аф. 267).

Итак, она — создательница, устроительница леса и воды. Это — древнейшая, еще тотемическая охотничья стадия царевны. Именно на этой стадии мир создается через пляску. В дальнейшем лес отпадает, отпадает и пляска. Царевна — подательница воды, иногда она сама — вода. «И заприметил он, что где ни ехала королевна, где ни ступали ее лошади — там везде родники поделались, и поехал он по тому ее следу» (Аф. 271, вариант). Иногда, как в былине о Садко, она растекается водой. Характерно, что она — созидательница ключей и рек, т. е. воды, нужной земледельцу, а не морей. «Лежит красная девица, богатырским сном почивает, с рук и с ног целющая вода точится». Воду дарует она сонная, находясь под землей. Это довольно точно отражает представление о земле как женщине. В дальнейшем она дарует и деревья, но деревья уже не лесные, а иные: «У Усоньши-богатырши под мышками цветут дерева, а на этих деревах моложавые яблоки» (Худ. 41). Можно полагать, что имя «Усоньша» связано с сном — она уснувшая, сонная, «усопшая». Что представление о деревьях, растущих в ином царстве, есть раннеземледельческое, это можно проследить. Отмечаем, что царевна, еще связанная с лесом и животным миром,— пляшет, царевна земледельческая — только спит, можно сказать — магически спит под землей. Но царевна связана не только с водой, ключами, озерами, деревьями и плодами. Она имеет связь с зерном и посевом. Правда, такие случаи очень редки.

Царевна в ином царстве прощается со своим мужем. «Прощается она с мужем, дает ему мешочек — сполна семечками насыпан, и говорит: „По какой дороге поедешь, по обеим сторонам кидай это семя: где оно упадет, там в ту же минуту деревья повырастут; на деревьях станут дорогие плоды красоваться“» (Аф. 272). Характерно, что семя все же вызывает не злаки, а деревья. До зерна сказочная царевна не дошла. В сказке содержится религия мертвая, реликтовая. Зерно у крестьянина создало свою религию, живую религию позднейшей формации.

Эта-то царевна и предлагает себя в жены тому, кто ее рассмешит или узнает ее приметы. Ей не безразлично, кто будет ее супругом. Она отдается на пробу — возможный остаток гиеропорнии.

Этот герой — не простой человек. Он — обладатель волшебной дудочки и приходит с чудесно пляшущим стадом свиней.

Как добывается и что представляет из себя дудочка — этот вопрос может быть здесь обойден, хотя он для понимания затронутых здесь явлений не безразличен. Чудесная ду-

дочка ведет свое начало от священных дудок, употреблявшихся при ритуальных плясках. Зато особого внимания требуют свинки. Надо сказать, что свинья — не совсем обычное в сказке животное. В сказке преобладают лесные звери: волки, медведи, лисицы и т. д. и птицы. Имеют распространение и домашние животные — коровы, козы, собаки и др. По сравнению с ними свинья встречается значительно реже и более или менее эпизодически. Между тем в сказках типа «Приметы царевны» свинья стабильное, международное явление; следовательно, свинки здесь не случайны.

Мы уже не раз видели тесную связь между образом царевны и Деметрой, как богиней плодородия. Свинья играла большую роль в культе Деметры, как животное, приносящее плодородие. В греческой античности свинья имела связь с брачной жизнью. В расщелину, где, как полагали, обитала Деметра, бросали поросят. Через некоторое время мясо разлагавшихся животных доставалось и передавалось жрецу, совершавшему ритуальную вспашку. Мясо клалось на алтарь, смешивалось с зерном и опускалось в борозду (Бог., стр. 185, 187). Нильссон в своей работе об елевзинских божествах указывает на версию, что земля вместе с Корой поглотила Евбулея со свиным стадом. Он считает этот рассказ чисто орфическим. Но если бы он был чисто орфическим, каким образом пастух со свиным стадом попал в русскую сказку? Дело не в этом, а в том, что свинья имеет связь с бороздой и вспашкой. Между прочим укажем, что в вятской сказке свинка куплена у пахаря. Она ходит за пахарем вслед за плугом, т. е. в борозде. Эта свинья и дает герою победу над царевной (ЗВ 12).

С другой стороны, свинья имеет связь не только с бороздой. Как указывает Богаевский, слово «рогса» имело еще другое, более специфическое, сексуальное значение. Отсюда связь свиньи с жестом Баубо, с жестом царевны, показывающей приметы, и с смехом, как ритуально-земледельческим актом (Бог., стр. 175). Все эти материалы не оставляют сомнения в том, почему именно герой, приводящий свинью, возбуждает смех царевны. Герой приносит с собой плодородие — и она для него совершает Ямбов жест.

Отсюда видно, что супруг царевне не безразличен. Ей нужен тот супруг, который принесет ей плодородие. Свою мощь он доказывает тем, что приводит свинок, а позже подтверждает свою мощь победой над обыкновенным, человеческим соперником.

К этому же приводят некоторые другие детали в истории героя. История героя, «рассмеивающего» царевну, в афа-

насьевской версии такова: Он служит у купца три года и за каждый год службы берет только копеечку. «У кого хлеб сохнет, желтеет, а у его хозяина все бутеет...; чьих коней под гору тащат, а его и в поводу не сдержать» (Аф. 297). Эта деталь несколько рационализирована, равно как и фигура купца. Не потому у других зерно сохнет, а у него наливается, что он усердный слуга, а потому, что герой данной сказки, как и герой других сказок (ср. задачу посеять, пожать и обмолотить зерно в один день), обладает способностью управлять растениями и животными, и именно такой супруг нужен Несмеяне, именно их соединение нужно ей и людям. «Если меня не будет, говорит герой, цветы посохнут, яблони посохнут» (ЗП 10).

10. Заключение. Все эти материалы дают право на следующее заключение: сказка о Несмеяне отражает магию смеха. Ранняя форма магии смеха основана на представлении, что мертвые не смеются, смеются только живые. Мертвецы, пришедшие в царство мертвых, не могут смеяться, живые не должны смеяться. Наоборот: всякое вступление в жизнь, будь ли то рождение ребенка или символическое новое рождение в обрядах инициации и сходных ему обрядах, сопровождается смехом, которому приписывается сила не только сопровождения, но и создания жизни. Поэтому вступление в жизнь сопровождается обязательным обрядовым смехом. Подлинные причины появления в жизнь активно не осознаются и в обрядах не отражены. С появлением земледелия силе смеха приписывается способность вызывать к жизни растения. С одной стороны, продолжается линия внеполового создания жизни. Цветы расцветают от улыбки женщины без участия супруга. Деметра, богиня плодородия, представляет собой образец богини плодородия, лишенной супруга. Ее смех связан с ее земледельческим характером. С другой стороны — подлинная причина зарождения жизни, как и человека, активно переносится на растение, включается в обряд, где смех, вспашка и встреча супругов образуют одно целое. На образе Деметры уже прослеживаются попытки придать ей супруга. Сказка о Несмеяне и о приметах царевны обнаруживает полное развитие этой линии. С одной стороны, царевну нужно просто рассмешить, с другой — ей нужен магически сильный супруг. Как на образе царевны, так и на образе жениха прослеживается ярко выраженный земледельческий характер.

Сюжет «Несмеяны» этим не исчерпывается. Остальные вопросы, связанные с этой сказкой, не могут быть решены вне связи с изучением ряда других сюжетов. Но все же в свете приведенных материалов становится ясным, из каких истори-

ческих корней вырастает эта сказка. Мы можем также с некоторой степенью вероятности ответить на вопрос, почему царевна не смеется, почему ее надо рассмешить, какую связь это имеет с супружеством и почему эта сказка сугубо сексуальна. Нам теперь ясно, что кроется за приметами царевны и почему эти приметы узнаются именно при помощи свинок, а не других животных. Не случаен также эпизод с борьбой двух женихов. Мы понимаем также, почему свинка берется из борозды и откуда идут земледельческие черты в характере героя и героини. Это хотя и не исчерпывает всех вопросов, связанных с Несмеяной, но продвигает нас в понимании этой столь интересной и исторически значительной сказки.

МОТИВ ЧУДЕСНОГО РОЖДЕНИЯ

1. Основной вопрос. Мотив чудесного рождения героя — один из очень распространенных мотивов мирового фольклора и, в частности, сказки. Но он известен не только в сказке. Непорочное зачатие имеется, поскольку можно судить, во всех мировых религиях — от самых ранних и примитивных до поздних, включая христианство. Фольклор здесь явно не первичен.

Литература этого вопроса сравнительно богата. Вернее, богата литература, касающаяся чудесного рождения в религиях: этот вопрос исследовался этнографами и историками религии. Входить в историю вопроса мы не будем. Достаточно указать, что собрано очень много ценных материалов, но сущность вопроса не может считаться решенной. Перерешение этого вопроса требовало бы объемистого труда. Наша задача другая и более скромная: мы исследуем сказку и хотим соотнести фольклорные материалы к фактам исторической действительности, чтобы объяснить этим наличие в сказке мотива чудесного рождения и найти его источники. Правда, здесь одно неизвестное до некоторой степени сводится к другому неизвестному. Однако фольклорный материал, объясненный через сопоставление с фактами какой-то бытовой, культовой, обрядовой действительности, может со своей стороны внести некоторую ясность и в этот исторический материал. Никакие более широкие фольклористические вопросы здесь затрагиваться не будут — они не могут быть решены в рамках исследования одного мотива. Мы стремимся лишь несколько расширить понимание сказки[1].

[1] Приведем главнейшие общие труды: П. Лафарг, Миф о непорочном зачатии,— П. Лафарг, Очерки по истории культуры, М.—Л., 1926; А. Н. Веселовский, Поэтика, т. II, вып. 1. Поэтика сюжетов (1897—1906),— А. Н. Веселовский, Собрание сочинений, т. II, вып. 1, СПб., 1913; В. Г. Богораз-Тан, Христианство в свете этнографии, М.—Л., 1928, гл. VI; В. Недельский и Ю. Францев, Миф о страдающем

2. Непорочное зачатие. Обилие материала, приведенного в названных трудах, не оставляет никакого сомнения в том, что в возможность зачатия без участия мужчин некогда широко верили, а частично верят кое-где и сейчас. Ряд соображений и материалов приводит к заключению, что человек не всегда понимал роль мужчины при зачатии. Создательницей рода считалась только женщина. Причинная связь явлений надолго остается скрытой — весь вопрос только в том, когда эта связь становится ясной. Однако на этот вопрос нельзя дать четкого ответа. Мы не можем сказать: в такую-то эпоху общественного развития кончается незнание и начинается знание. В наше время даже наиболее отсталые народности с несомненностью знают, в чем дело, и все же действуют так, как будто бы они этого не знали. Вопреки Тейлору мы знаем, что первобытное мышление вовсе не ищет причинных связей в нашем смысле этого слова. Связь ему кажется ясной. В данном случае любое событие (пробежавший зверь, порыв ветра, проглоченный камушек или орех и т. д.) в связи с общими основаниями первобытного мышления может считаться причиной рождения ребенка. Это — пока несколько упрощенное изложение сути дела; вся сложность его раскроется постепенно. Такое представление тесно связано с матриархатом. Значение женщины основано на ее производственной функции деторождения, которое Энгельс сопоставляет с производством средств существования и орудий производства [2]. Осознание роли отцовства появляется позднее. В обрядах мужчина теперь, ставши начальником рода, перенимает действие начальницы рода, т. е. имитирует женщину. Появляется кувада, т. е. обычай, при котором после родов не женщина, а мужчина ложится в постель, представляясь больным и позволяя заботиться о себе, как о роженице. Появляются сказания о родивших мужчинах, которые сохраняются очень долго. Лафарг показал, как легенда о Зевсе, родившем Афи-

боге, М., 1934; Ю. А. Яворский, Памятники галицко-русской народной словесности,— «Записки Русского географического общества по отделу этнографии», т. 37, вып. 1, Киев, 1905; R. Schubert, Herodots Darstellung der Kyrussage, Breslau, 1890, A. Moret, Du charactère religieux de la royauté pharaonique, Paris, 1902; ch. II; E. S. Hartland, The Legend of Perseus, vol. I, London, 1894; E. Petersen, Die wunderbare Geburt, Tübingen, 1909; F. Reitzenstein, Der Kausalzusammenhang zwischen Geschlechtsverkehr und Empfängnis in Glaube und Brauch der Natur- und Kulturvölker,— «Zeitschrift für Ethnologie», Bd 41, 1909; P. Saintyves, Les vierges mères et les naissances miraculeuses. Essai de mythologie comparée, Paris, 1908; O. Rank, Der Mythus von der Geburt des Helden, 2. Aufl., Wien, 1922; E. Norden, Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee, Leipzig, 1924.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 21, стр. 26.

ну из головы, отражает идею об утверждении отцовского права.

Все эти соображения приводят к мысли, что подобное незнание — исторический, притом очень важный исторический факт. Тем не менее этот факт иногда оспаривается этнографами как недостаточно доказанный. Так, Д. К. Зеленин пишет: «Целый ряд этнографов нелепо приписали даже многим примитивным племенам полное неведение об участии мужчины в акте зачатия»[3]. Наоборот, Рейтценштейн резко критикует такую точку зрения и утверждает, что причинная связь между половым общением и зачатием даже историческому человеку долго была неизвестной.

Такая точка зрения может быть утверждена не только общими соображениями, но и фактическими материалами и наблюдениями. Так, например, Спенсер и Гиллен обнаружили у австралийцев следующее: «Среди племен Арунта, Луритча и Илпирра, а вероятно также и среди других, как Варрамунга, твердо держится идея, что ребенок не есть непосредственный результат полового общения, что он может явиться без общения, которое только, так сказать, подготовляет мать к восприятию и рождению всегда готового ребенка-духа, который живет в одном из местных тотемных центров. От времени до времени мы переспрашивали их по этому предмету и всегда получали ответ, что ребенок не был непосредственным результатом полового общения»[4].

Австралийцы стояли на очень низкой ступени культурного развития, уже давно пройденной другими народами. Данное сообщение показывает историчность и действительность такого незнания.

Такова начальная, исходная стадия в развитии этих представлений.

Но в дальнейшем подлинные причины рождения, конечно, скоро становятся известными. Но, хотя эти причины и известны, вера в возможность внеполового зачатия продолжает сосуществовать с знанием настоящих причин рождения. Эта вера оказывается чрезвычайно цепкой и живучей. Но, конечно, она имеет свою историю и видоизменяемость. Эта история еще никем не написана, но основные этапы ее проследить можно. А именно, можно заметить, что на наиболее примитивных ступенях человеческой культуры «чудесное» рождение приписывается всем без исключения. Такое положение

[3] Д. К. Зеленин, Культ онгонов в Сибири. Пережитки тотемизма в идеологии сибирских народов, М.—Л., 1936, стр. 365.

[4] B. Spencer and F. Gillen, The Native Tribes of Central Australia, London, 1899, стр. 265.

мы застаем у австралийцев. В дальнейшем чудесным образом рождаются уже только племенные герои и полубоги: похитители огня, легендарные великие охотники и т. д. Такое положение мы имеем у более развитых племен, например, Северной Америки и частично Африки и океанийских островов. Здесь чудесно рожденное дитя в мифах есть спаситель (Heilbringer). Он приносит людям огонь, первые семена и т. д., он учреждает общественный строй и тотемные обычаи. Эти мифы имеют сакральное значение. С возникновением монархии и богов такое рождение становится прерогативой царей и богов, а обыкновенные смертные рождаются обыкновенным образом. Известно, что египетские цари почитали себя потомками бога солнца Ра [5]. От египетских царей не отстают ни индийские цари и царьки, ни китайские императоры. Материалы будут приведены ниже, здесь важно отметить только основную линию движения. Из этих чудесно или непорочно зачатых и рожденных богов не составляет исключения и Христос. Движение это идет по социальной лестнице снизу вверх. Там, в верхах, это рождение долгое время — признанное явление. Но и в социальных низах, вплоть до XIX века, а может быть и до наших дней, не прекращается стремление достигнуть рождения ребенка хотя бы внеполовым путем, но здесь это будет называться суеверием, колдовством и т. д.

Установив эти общие начала, мы перейдем теперь к сказке. Сказка знает очень много видов чудесного рождения. Мы рассмотрим главнейшие из них, имеющиеся в русской сказке. К каждой сказочной разновидности будут приведены внесказочные материалы, показывающие, что сказка строится не на вольной фантастике, а отражает действительно имевшиеся представления или обычаи. Тут перед нами раскроется все многообразие не только самого мотива, но и его исторических основ. Мы расположим материал не в систематической и не в хронологической последовательности, а так, чтобы наблюдения и выводы, полученные из рассмотрения одной формы, не приходилось бы повторять для других. Все они до некоторой степени связаны друг с другом, и объяснение одного вида часто приводит к объяснению и других.

3. Зачатие от плода. Один из видов чудесного зачатия — это зачатие от съеденного плода или от ягоды. Приведем несколько примеров. В русских и украинских сказках чаще всего фигурирует горох (Аф. 133). <...> Другой пример: «Ходила по лесу, сустрела гороховинку, а на той гороховинке один струцек, а в том струцке анно зернышко, а я

[5] Б. А. Тураев, Египетская литература, т. I, М., 1920, стр. 43—44.

взяла да и съела то зернушко» (Жив. стар., стр. 300). Нередко также встречаются яблоки. В сибирской сказке (См. 305) рассказывается о бездетном купце. Нищий советует ему купить яблоко на рынке и заплатить, сколько спросят. Купец так и делает. Пол-яблока съедает жена, а другую половину — кобыла. «Через несколько времени жена его принесла сына, а кобыла — жеребца» [6].

Особый случай представляет собой наговоренное яблоко. В вятской сказке рассказывается, что княгиня, чтобы иметь детей, дала волшебнице за 15 рублей наговорить яблоко. От этого яблока у нее рождается сын (ЗВ 108).

Обычай есть плоды, чтобы вызвать беременность, мы встречаем, пожалуй, во всем мире и на всех ступенях культурного развития, вплоть до наших дней включительно.

Так, малайцы на Суматре утверждают, что один из видов кокосового ореха вызывает беременность без полового общения (Гартл. I, 6). Такого же мнения относительно кокосового ореха держатся индусы. На острове Фиджи бездетные супруги принимают в качестве лекарства от бесплодия орехи (Гартл. I, 38). В Британской Колумбии избегают жевать один из видов каучука, так как он вызывает беременность [7]. Во многих местах Америки и Африки пьют декокты из различных растений. Иногда бывает достаточно приложить плод к телу. На Гавайских островах есть сказание о девушке, нашедшей два банана. Чтобы скрыть их от врагов, она прячет их на грудь. От этого она беременеет (Фробен. 226).

Это же воззрение отразилось во многих мифах и сказаниях, где, как уже указано, это рождение свойственно полубогам. Одно из племен пуеблосов в юго-западной части Северной Америки рассказывает, что герой Poshaiyäume родился от девушки, которая забеременела оттого, что съела два ореха (Гартл. I, 4).

Подобные же мифы имеются у культурных народов древности. Но здесь чудесным образом рождаются боги или полубоги, да и самый акт зачатия происходит не без участия богов. Так, Дионис делает матерью Еригону, дав ей съесть виноградину (Овидий, Мет. 6, 125).

В Китае и Индии подобным образом рождаются царствующие особы. Фо-Хи, основатель Китайской империи, рожден девушкой Чинг-Мон, съевшей цветок, найденный ею на платье. Основатель одной из китайских династий рожден оттого,

[6] О яблоке как эротическом средстве см.: Е. Г. Кагаров, Состав и происхождение свадебной обрядности,— Сборник МАЭ, VIII, Л., 1929, стр. 177.

[7] Много примеров у Гартлянда и Рейтценштейна.

что мать его съела один красный плод, принесенный ей сорокой (Гартл. I, 5). Подобное же происхождение имеют некоторые индийские монархи (примеры у Гартл.).

Если теперь обратиться к современным культурным народам, то можно привести целый ряд примеров, которые показывают, что некоторые женщины по сегодняшний день едят самые разнообразные плоды, ягоды и зерна, чтобы вызвать беременность. Но это делается уже тайно, это — исключение. Каждый народ имеет свои излюбленные, характерные для него плоды. В Индии употребляют рис, в Богемии — ягоды можжевельника, в Греции — айву, у евреев кладут под подушку мандрагору, и т. д. Но вера в чудодейственное влияние плода уже поколеблена. Поэтому плод принимается не просто, а после наговора или благословения. В первом случае зовут знахарей, колдунов, во втором случае идут к священникам, в особенности в католических странах. В Тоскане женщины идут к патеру, получают яблоко, молятся святой Анне, а затем съедают яблоко.

Таковы факты. Каково же их объяснение? Очень правдоподобное объяснение дает Штернберг. Оно подтверждает теорию симильной магии Фрезера. Штернберг говорит: «Самое главное свойство растений вообще и культа деревьев в частности, вызывающее к ним поклонение, это — необычайная сила их плодовитости. Нечего говорить, что никакое животное не может сравниться по плодовитости с деревом, на котором тысячи плодов, рассматриваемых, как дети этого дерева»[8]. Сила плодовитости должна была магически перейти на людей, пользующихся его плодами. Это можно подтвердить еще другими наблюдениями. Рассматривая те плоды, которые преобладают, можно сделать заключение, что женщинами преимущественно принимаются такие плоды, которые подсознательно ассоциируются с чревом, с плодом внутри оболочки. Отсюда популярность ореха. Даже сейчас в названии ребенка «плодом», в таких словах, как «расплодиться» и т. д., слышится эта ассоциация. Что горох популярен в силу своей способности набухать, это показывает текст сказки. Царица глотает горошину. «Разбухла горошинка, и царице тяжелешенько, горошинка растет да растет, и царицу все тягчит да гнетет» (Аф. т. I, стр. 473). Сюда же относится широко применяемое и самое излюбленное средство от бездетности до наших дней — дрожжи.

С другой стороны, интересно рассмотреть те плоды, кото-

---

[8] Л. Я. Штернберг, Первобытная религия в свете этнографии, Л., 1936, стр. 440.

рые избегаются, так как они могут вызвать нежелаемую беременность. Сюда относятся орехи с двойным зерном: они вызовут рождение близнецов. В материалах Гартлянда можно найти, что во многих странах женщины, и в особенности девушки, избегали есть не только двойные орехи, но какие бы то ни было двойные или сросшиеся плоды. Даже две груши, выросшие на одном стебле, вызывают рождение близнецов. Эти случаи уже явно показывают, что свойство съеденного плода переходит на женщину. Если двойной орех избегается, то обычный орех, наоборот, служит, пожалуй, наиболее часто встречающимся плодом для создания беременности, не исключая таких орехов, как кокосовый.

Но с течением времени специфичность плодов исчезает, принимаются уже всякие плоды, и особую важность приобретает наговор.

После указанных фактов нас не должно удивлять, что гранатовое яблоко с его многочисленными зернами могло служить особенно сильным средством для беременности. Гранат вызывает беременность не только при съедении, но и при прикосновении: как известно, Аттис родился оттого, что мать его положила себе за пазуху гранатовое яблоко. Такую же роль может играть тыква. Как и другие плоды, тыква воспринимается как чрево. В древнеиндийском мифе супруга царя Сагары производит на свет тыкву, в которой находится 60 000 сыновей [9]. Действие плодов так велико, что даже мужчины, поевшие их, могут родить. В португальском рассказе женщина, помолившись у гроба святого Антония, получает три яблока, которые ей должно съесть натощак. Случайно эти яблоки съедает ее муж. Через девять месяцев ему разрезают чрево и извлекают девочку [10].

Подобная вера могла на протяжении веков вновь и вновь самозарождаться. Ни точная локализация, ни хронология здесь невозможны да и не нужны. Дальнейшее углубление в этот вопрос слишком далеко увело бы нас от сказковедческих проблем. Поэтому пока можно ограничиться приведенными материалами и наблюдениями. Однако дело обстоит все же не так просто, как это полагает Штернберг. Представление о плодородной силе плода, как такового, несомненно действительно имеется и объясняет очень многое. Принимая плод, женщина как бы принимает семя. Но этим дело не ограничивается. Материалы показывают, что рождение ребенка иногда приписывается проглоченному камушку, песчинке,

---

[9] H. Oldenberg, Die Religion des Veda, Berlin, 1894, стр. 96.
[10] В. Г. Богораз-Тан, Христианство в свете этнографии, стр. 48.

стружке, хвойной игле и т. д. Наряду с представлением о силе плода имеются еще другие. Они раскроются перед нами несколько ниже, и тогда мы сможем внести некоторый корректив в изложенные здесь случаи.

4. Рождение от наговоров. Если дают съесть какой-нибудь плод с наговором, то нас не может удивить, что человек может родиться только от наговора или заклинанья. В сказке «Иван дурак» герой по щучьему велению заставляет понести царевну.

Здесь интересно будет рассмотреть чудесное рождение дочери в сказке «Волшебное зеркальце» в редакции бр. Гримм. Царица зимой сидит у окна с рамой из черного дерева и шьет. Она укалывает палец, капля падает на снег. Царица говорит: «Ах, если бы у меня родилось дитя, белое как снег, красное как кровь и черное, как черное дерево». Царица рождает дочь и умирает. До сих пор никого не удивляло, что царица зимой шьет у открытого окна. Поступают ли так в действительности? Ясно, что мотив был некогда иным: царица нарочно укалывает себе палец и нарочно открывает окно, чтобы выпустить красную кровь на белый снег и произнести заклинание, которое, как и большинство заклинаний, основано на подобии. Слова «если бы у меня родилось дитя» некогда могли звучать «пусть у меня родится дитя». Заклинание исходит от самой матери. Это случай довольно редкий, но не единичный. В малагашской (мальгашской.— *Ред.*) сказке родители говорят: «„О если бы у нас родилось дитя, все равно какого вида, хоть бы похожее на тюк“,— и через некоторое время у них родился сын без рук и без ног» [11]. И здесь мы видим, что желание действует как заклинание. Сходно в греческой сказке: о девушке — пусть бы она была похожа хоть на плод лавра; о мальчике — пусть бы он был хотя бы ослом. Желание исполняется буквально (Гартл. I, 27).

Как уже сказано, заговор в чистом виде встречается сравнительно редко. Обычно при этом имеется плод, прикосновение, удар, взгляд. Из мифов можно указать на калифорнийское сказание племени Вишок, по которому бог, увидев женщину, пожелал ей беременности, и она зачала. Чаще встречается беременность через взгляд. Так произошли Парвати, супруга бога Шивы, Чингис-хан, римский король Сервий Туллий и др. В этих случаях мы имеем непосредственное воздействие божества на смертную женщину.

5. Рождение от выпитой воды. С рождением от

---

[11] Sibrée, Malagassy Folk-Tales,— «Folk-Lore Journal», 1883, I, стр. 237.

плода тесно связано рождение от выпитой воды. «Видит — бежит ключ воды. Она напилась и стала брюхата и родила сына» (См. 243). В северной сказке (Онч. 4) царица пьет из колодца. Сын назван Иван Водович. То оплодотворяющее действие, которое производит вода на всю природу, не могло остаться незамеченным. Вода живит, оживляет, заставляет цвести цветы, расти травы, она производит жизнь. Если выпить воды, то из этого может появиться новая жизнь и в человеке. В соответствии с этим малагашские женщины, желая иметь ребенка, пьют воду до отказа (Гартл. I, 67). Этот обычай редко записан у первобытных в чистом виде. Чаще он встречается у земледельческих народов. У них вода приобретает магические свойства. Но, с другой стороны, у них же впервые появляются боги, и вода, дождь оплодотворяют силой бога.

У племени Pima (Северная Америка) богиня маиса оплодотворяется каплей дождя и рождает прародителя человеческого рода (Фробен. 234). Здесь вспоминается Даная, оплодотворенная золотым дождем — Зевсом. Чаще вода не одна производит зачатие, а какое-нибудь мелкое животное в ней, например рыба или червь. Мы увидим ниже, что животное здесь первично, а вода вторична. Надо, например, выпить воду с червяком. Именно так рождается герой ирландского эпоса Кухулаин. Чаще из воды выходят первые люди (Крик. 226). В Малой Азии в праздник Адониса женщины несли в руках статуэтки Адониса в виде трупа и бросали их в море или водоем. В некоторых местах на следующий день после этих похорон праздновали воскресение Адониса (Фрэзер III, 50). Это — аграрное применение представления о силе воды.

Наконец, как и во всех подобных случаях, вода вплоть до наших дней пользуется широким применением, чтобы вызвать человеческое плодородие, причем здесь имеется две формы: воду пьют, или в ней купаются. Это — «суеверие», но вера эта развита так сильно, что церковь была вынуждена легализовать эту веру. Чудодейственные ключи и колодцы, вызывающие рождение, и бассейны, дающие молодость, имеются почти во всей Западной Европе, причем эти колодцы обычно носят имя какого-нибудь святого.

Рассмотренные случаи представляют собой как бы одну группу. Они основаны на вере, что плодовитая, плодородная природа непосредственно может влиять на человека. Человек подвергается ее воздействию по принципам подражательной магии. Иногда пытаются усилить это действие магией слов: отсюда наговоры.

Но, всматриваясь во все эти случаи, мы можем убедиться, что здесь не только вода или плоды или наговор имеют силу. Вода связана с рыбой или червяком; если дурак вызывает беременность у царевны заклинанием, то он делает это именем щуки; дождь, нисходящий на Данаю, есть вместе с тем бог и т. д. Здесь имеется еще что-то другое, какое-то скрещивание с другими, может быть животными представлениями. Одним словом, вопрос еще не совсем ясен.

Чтобы его разрешить, надо рассмотреть и другие виды чудесного рождения.

6. Рождение как возвращение умершего. Наряду с представлением о живительной силе природы в мотивах чудесного рождения можно проследить наличие еще другого представления. Некогда верили, что родившийся человек — не новый, никогда не живший человек, он только новое воплощение ранее умершего человека. Рождение есть возвращение к жизни умершего, обычно — предка.

В том, что новорожденный представляет собой новое воплощение предка, убеждены очень многие народы. «Если рождается ребенок,— говорит Леви-Брюль,— то это означает, что известная личность появилась снова, снова облеклась во плоть. Каждое рождение представляет собой перевоплощение, реинкарнацию»[12]. Факт этот этнографами объясняется различно. Штернберг полагает, что вера в перевоплощение объясняется из наблюдения сходства между родителями и детьми[13]. Но этому противоречит факт, что ребенок не всегда считается воплощением отца или деда, он может считаться воплощением многих других умерших, причем не считаются даже с полом умершего, полагая, что имя есть некоторая часть его души. Так, эскимосы обращаются к новорожденной девочке «мой дедушка» и т. п. Харузин дает несколько иное объяснение: «Перед любознательностью первобытного человека возникает обыкновенно вопрос, откуда является душа, жизнь у новорожденных... Некультурный человек отвечает на этот вопрос утверждением, что души умерших переходят в новорожденных, т. е. что происходит вторичная инкарнация души»[14]. Это объяснение кажется мне столь же маловероятным, как и вышеприведенное. Что «некультурный» человек размышляет о душе — это еще должно быть доказано, но доказать это не удастся.

Наблюдение над отсутствием в первобытном мышлении

[12] L. Lévy-Bruhl, Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures, Paris, 1910, ch. VIII.

[13] Л. Я. Штернберг, Первобытная религия, стр. 317.

[14] Н. Харузин, Этнография, т. IV. Верования, СПб., 1905, стр. 195.

дифференциации позволит объяснить и это явление: человек не различает не только между живым и мертвым, но и между рожденным и мертвым и принимает нового человека за вернувшегося старого, ушедшего. Эта вера настолько тверда, что в Австралии был случай, когда белого поселенца принимали за умершего туземца. Его «родители» жили в 60 милях от него и навещали своего новообретенного сына два раза в год, преодолевая ради этого путешествия значительные препятствия и опасности. Таких анекдотических случаев Леви-Брюль[15] перечисляет несколько. Когда один из таких узнанных «покойников» пытался объяснить туземцам, что он среди них не жил и в их среде в первый раз, ему ответили, что это неправда, ибо «а как же ты мог найти дорогу сюда?». У индейцев при рождении ребенка зовут колдуна, чтобы он привел себя в экстаз и определил, кто именно вернулся и какое имя дать новорожденному[16]. Христианские миссионеры роняют свой авторитет, если при крещении новорожденного спрашивают, какое имя ему дать. Это то́, что по представлению индейца племени Апапокува должен знать жрец лучше других. Резюмируя эти факты, привожу слова Дитериха[17]: «Мы не должны забывать, что вера, будто новорожденное дитя во всех случаях есть вновь родившийся умерший, ясно засвидетельствована у очень многих первобытных народов».

В свете этих фактов разъяснится кое-что и в приведенных материалах. Мотив, что женщина глотает ягоду, найденную в воде (наш «Покатигорошек»), очень распространен в Северной Америке. Но там он имеет несколько иной вид. В одном таком мифе женщина очень хочет иметь ребенка. Ее муж говорит ей: «Если ты хочешь иметь ребенка, то можешь это».— «Как же мне это сделать?» Тогда он наполнил ведро водой, поставил его около женщины и сказал: «Если тебе сегодня ночью захочется пить, пей из этого ведра». Когда все заснули, он обратился в маленький листочек и заставил себя упасть в ведро. Когда женщине ночью захотелось пить, она стала пить из этого ведра и проглотила листочек. Тогда он воскликнул в ее чреве: «Будь толстой, будь толстой». Он рождается вновь (Боас, стр. 105).

Здесь возникает вопрос, не относится ли сюда и горошинка, проглоченная царицей в нашей сказке? На этот вопрос можно будет ответить только из всего комплекса случаев

---

[15] L. Lévy-Bruhl, Les fonctions mentales.

[16] C. Nimuendaju Unkel, Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apapocúva-Guaraní,— «Zeitschrift für Ethnologie», Bd 46, Berlin, 1914, стр. 303.

[17] A. Dieterich, Mutter Erde,— ARw, Bd VIII, 1904, H. 1, стр. 19.

чудесного рождения. В Америке проглоченная ягода или травинка или хвоя всегда есть воплощенный человек. Так рождается герой, похититель солнца. Чтобы попасть в дом солнца, он превращается в ягоду, дочь солнца его съедает или, вернее, выпивает с водой, он рождается ею и таким образом попадает в дом солнца (Боас 123, 312 и др.). Этот же мотив имеется у чукчей, у якутов и т. д. Например: «Умер он (муж): похоронила по-сказанному. Пришла сгребать снег с памятника. На памятнике выросли — стоят две травы. Вырвала она их с корнем, съела» (Верх. сб. 98). Известно, что и в египетской сказке Батта превращается в дерево. Дерево это рубят, щепочка попадает в рот женщине, и Батта вновь родится. Это — далеко не единичный случай в Египте. «Умолил я Озириса в Аменти, да позволит он мне явиться на землю снова» (Егип. ск. 129). Змей говорит пришельцу: «Вот ты прибудешь в страну через два месяца, ты прижмешь своих детей к груди своей, а потом ты пойдешь в свою могилу, чтобы снова стать юным» (Егип. ск. 9). Интересно, что почти точно таким же образом, каким возрождается к жизни Батта, возрождается герой ненецкой сказки. Здесь лесной старик съедает пришедших в лес братьев. Старуха находит в лесу стружку с кровью одного из них. «Положила старуха стружку в люльку и стала качать. Стружка ребенком сделалась» (Тонк. 132). В работе Фрезера о страхе смерти можно найти много примеров.

Все эти материалы показывают историчность представления, что рожденный человек мыслится, как человек возрожденный. Это наблюдение поможет нам понять еще не рассмотренные формы чудесного рождения.

7. Рождение из печки. Чтобы понять рождение героя из печки или очага, мы должны будем поставить вопрос несколько шире и рассмотреть весь комплекс мотивов, связанных с сидением героя на печи.

В сказках часто рассказывается, что герой до совершения своих подвигов валяется на печи. Емеля дурак лежит на печи и на все отвечает: «Я ленюсь». Он как бы сросся с печью. Когда приходят к нему королевские гонцы и вызывают его во дворец, он говорит: «„По щучьему велению, по моему прошенью, печка, ступай к королю“. Сам сел на печь, печка и пошла» (Аф. 166). Эта связь с печью упоминается довольно часто в таких, например, выражениях: «Меньшой был беспутный соплячок, лежал только на печи теплой» (Онч. 3); «Булдак Борисьевич лежал в то время на печи» (См. 298); «Был Омеля Лелекоськой. А он все на пече спал, коковы с...» (ЗВ 23); «Ванюша пришел, сел на шосток, печину колупаёт»

(ЗВ 114); «Третий-от Иван дурак, ничего не делал, только на пече в углу сидел да сморкался» (Аф. 179).

Здесь можно бы усмотреть чисто бытовую черту. Однако это не так. На печи сидит младший сын, герой, о старших эта черта не сообщается. Наряду с этим, правда, крайне редко, можно встретить печь, как чисто реалистический элемент: «Жил был старик со старухой; жили они богато. Было у них три сына, один здоровее другого; летом поработают, а зиму лежат на печке: напьются, наедятся, да на печь завалятся» (ЗВ 96).

Иван именно как герой имеет какую-то связь с печью. Его сидение — не бытовое явление. Об этом говорит и его имя: он «Иван Запечин» (Онч. 68), «Ивашко Запечник» (Аф. 128), «Иван Запецин» (См. 8), «Запечный Искр» (См. 304). Это имя говорит о том, что Иван мыслится не столько лежащим на печке, сколько сидящим за ней. «Сел на печь за трубу» (Аф. 106). Он «Затрубник» (Аф. 130, вар. 2). По некоторым следам видно, что Иван находится не на лежанке, а внутри печки или даже под печкой. Он имеет связь с золой, с сажей, с пеплом, «лежит на печке, на муравленке, в саже да соплях запатрался» (Онч. 8); «Завсегда сидел он на печке да в золе валялся» (Аф. 130, вар. 2). Отсюда еще одно имя Ивана. Он Попялов: «Жил сабе дед да баба, и было у их три сына: два разумных, а третий дурень — по имени Иван, по прозванию Попялов»; «Ион 12 лет лежал у попяле, вопосля того встав из попялу, и як стряхнувся, дак из яго злятело шесть пудов попялу» (Аф. 135). Эти 12 лет сидения в пепле свидетельствуют о какой-то вековечной связи Ивана с печью, а не о бытовом лежании на печи. Сюда же относится название «Золушка», которое, впрочем, неизвестно в русском фольклоре, но известно почти всем европейским народам — у Bolte—Polivka приведена целая страница подобных имен.

Но этим не ограничивается связь Ивана с печью, с очагом. Часто он р о ж д а е т с я из нее. «В некотором царстве, в некотором государстве жил был старик со старухою; детей у них не было. Говорит раз старик: „Старуха, поди, купи репку, за обедом съедим“. Старуха пошла, купила две репки. Одну кое-как изгрызли, а другую в печь положили, чтобы распарилась. Погодя немного слышат — что-то в печи кричит: „Бабушка, откутай, тут жарко!“ Старуха открыла заслонку, а в печи лежит живая девочка» (Аф. 141).

Можно подумать, что существенным здесь является не печка, а репка. Однако в другом тексте (Аф. 142) мальчик (Тельпушок) рождается от чурбана, который положен на печь сушиться. «Был чурбан, а стал мальчик». Материал, который

превращается в человека, может меняться, печь же в этих случаях служит элементом постоянным. В сказке о Снегурочке рассказывается, как девочка рождается из снега, положенного под корчагу на печку (ЗП 76). В одном из вариантов «мальчика с пальчика» мальчик рождается от отрубленного пальца, который положен в горшок и поставлен на печь (ЗП 97).

Наша задача состоит в том, чтобы выяснить происхождение этого мотива. Но в каком направлении начать поиски? Нужна какая-то первичная догадка, которая позволила бы ухватить кончик клубка, за которым может размотаться и весь клубок.

Приведем еще один случай, который позволит нам начать расшифровку. «В некотором царстве, в некотором государстве живал, бывал некто Бухтан Бухтанович; у Бухтана Бухтановича была выстроена среди поля печь на столбах. Он лежит на печи по полулокоть в тараканьем молоке» (Аф. 163).

«Тараканье молоко» символизирует, как и шесть пудов пепла, которые сваливаются с героя, вековечное лежанье в глубине печи. «Печь на столбах» не может быть ничем иным, как «висячей могилой», могилой на столбах. Лежа на печи, Бухтан лежит на могиле. Отсюда предположение, что и печь есть не что иное, как могила, и что герой, выходящий из печи, исторически может рассматриваться как вернувшийся к жизни покойник. Для подкрепления этой первоначальной догадки можно сослаться на то, что в сказке отразилось не только захоронение под очагом, но и другие виды захоронения, причем мертвецы возвращаются к жизни в виде новорожденных. Можно привести еще один случай захоронения на столбах, а также один случай, отражающий сожжение трупов. В одной из русских сказок говорится следующее: «Кобыла видит лабаз (висячая могила). На этом лабазу тунгус слабожон, померший. Кобыла взяла тунгуса с лабазу и коленко погрызла право. Погрызла коленко и бережа стала» (Жив. стар., стр. 358). От этого у кобылы рождается сын, Иван Кобыльников. Как мы увидим ниже, представление, что для возрождения к жизни мертвеца надо съесть кусочек его трупа, некогда было широко распространено, и представление это ясно и в сказке.

Случай, косвенно отражающий сожжение трупа, мы имеем у Афанасьева (Аф. 143). В этой сказке рассказывается, что поп имеет обыкновение привозить своей дочери гостинец. Но однажды он забывает о гостинце. «И едет он по дороге, и горит человеческая голова на дороге, и вся сгорела, только пепел один остался. Он было проехал, потом и вздумал: что

же я проехал? Ведь человеческая голова горит. Дай я возьму в карман этот пепелок, свезу домой и погребу». Дальше рассказывается, что дома поп ложится спать. Дочь ищет в карманах гостинца. В кармане она находит ларчик — в этот ларчик обратился пепел. Она не может его открыть, лижет его и от этого беременеет. Почему пепел обращается в ларчик — это разъясняется из привлечения сравнительного материала. В голове же, сгоревшей у дороги, мы узнаем труп, погребенный через сожжение. Проглоченный от этого трупа пепел вызывает беременность, как в предыдущем случае она вызвана тем, что кобыла грызет коленко трупа. Что во всех этих случаях мы имеем дело с возвращением мертвеца,— очевидно.

Примеры такого представления приведены выше. Таков древнейший субстрат нашего мотива, субстрат, без которого он не мог возникнуть. Родившийся — возвращенец с того света. Своими корнями он восходит к формам производства и социальных отношений, сложившихся при первобытном коммунизме.

В дальнейшем, при дифференциации труда и собственности, начинает вырисовываться дифференциация жизни и смерти, рождения и умирания,— но это развитие нас в пределах данного мотива может не интересовать.

Приведенные материалы очень ценны по своей ясности. Однако доказывают ли они, что герой, валяющийся в пепле и сидящий на печке или рожденный из нее, также есть возвращенец с того света? Они этого не доказывают. Поэтому нам нужно несколько ближе рассмотреть печь и в особенности — печь как место захоронения.

Там, где еще нет печи, где нет очага, хоронят просто в домах. Представление, что человек не умирает, приводит к тому, что умершего мыслят продолжающим жить в той среде, в которой он проводил жизнь. Его хоронят в дому, и этим выражается неразрывность связи умершего и живых.

Рассмотрим несколько случаев погребения в домах. Фогель пишет об обитателях островов Бисмарка [18]: «В одной из хижин мы увидали свежий, похороненный под тонким слоем земли и циновкой труп. Тошнотворный, сладковатый запах тления наполнял хижину, и все же в ней продолжали жить». Фон ден Штейнен пишет об индейцах Паресси: «Мертвецов хоронят в дому, головой к востоку» [19]. Фогель пишет о Новой Померании: «Труп вносится в мужской дом и кладется на

[18] H. Vogel, Eine Forschungsreise im Bismarck-Archipel, Hamburg, 1911, стр. 10.

[19] K. von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens, Berlin, 1894, стр. 434.

носилки. Затем в доме выкапывается яма и дно застилается циновкой. На эту циновку кладут труп»[20].

Таких примеров можно привести множество[21]. Это простейший случай, непосредственное погребение в самом доме. Оно свойственно народам, достигшим оседлости. Оседлость связана с началом земледелия. Первоначально это — полуоседлость. Хижина легко сламывается, покидается, на новом месте вновь начинают хоронить в домах.

Захоронение в домах есть второй субстрат, второй слой в истории сложения нашего мотива. Характерно, что здесь еще отсутствует печь, отсутствует очаг. Культ огня есть, но огонь культивируется еще вне дома. Фробениус сообщает о племени, обитающем в северном Трансваале: «Они содержат огни, окруженные живой изгородью; эти огни никогда не должны потухать. Вступая, туземцы снимают сандалии, целуют пепел»[22]. Это был родовой общественный огонь, который никогда не должен был потухать. Когда впоследствии является огонь семейный, огонь каждого дома в отдельности, то этот общественный огонь все же продолжает существовать. Впоследствии он переносится в храмы.

Печь или очаг появляется лишь при полной оседлости, связанной экономически с земледелием, а социально с развитием родового строя. Однако тут наступает интереснейшее противоречие. С достижением постоянной оседлости захоронение в домах становится невозможным уже просто технически. Для всех умерших не хватает места внутри дома. Как же выходят из этого противоречия? Здесь можно проследить фазисы перехода от захоронения в домах к погребению вне дома. Одна из таких форм — это погребение на улице перед самым домом, близ порога. Такой способ отмечен Фюллеборном для обитателей Африки, живущих деревнями и занимающихся земледелием. Смысл такого погребения ясен: погребенный должен жить с живыми[23].

Там же отмечен и другой способ: могила выносится за дом, но она принимает форму хижины, похожей на ту, где умерший жил. Здесь умерший рассматривается как выселенец, учреждающий себе собственный дом.

С другой стороны, старый способ остается в силе, но не

---

[20] H. Vogel, Eine Forschungsreise, стр. 226.

[21] E. Doerr, Bestattungsformen in Ozeanien,— «Anthropos», Bd 30, 1935, H. 3—4, 5—6.

[22] L. Frobenius, Die Weltanschauung der Naturvölker,— «Beiträge zur Volks- und Völkerkunde», Bd 6, Weimar, 1898, стр. 289.

[23] F. Fülleborn, Das deutschen Naussa- und Ruvanagebiet,— «Deutsch-Ost-Afrika», Bd 9, Berlin, 1906.

для всех, а для некоторых. Так, Раум сообщает: «Тех, кто имеет детей, хоронят в доме, если они умерли в семье»[24]. Это очень ценное указание. В доме хоронятся лишь те, «кто имеет детей», т. е. отцы. С развитием семьи вырастает культ предка. Он только и хоронится в доме, остальные вне дома. Но — спросим себя — где же здесь печь, где очаг? Мы привели некоторое количество примеров, мы могли бы их привести больше, но наши материалы и для этого фазиса умалчивают о печи, умалчивают об очаге. Остается предположить, что могила была вынесена за дом раньше, чем в доме появился огонь.

Характерно: целый ряд историков утверждает, что некогда хоронили под очагом. На это есть косвенное указание. Но мы не нашли ни одного прямого указания очевидцев, которые с такой же непосредственностью сообщали бы, что они видали, как хоронят под очагом, с какой это сообщается о захоронении в хижине полу-охотников, полу-земледельцев, у которых очага еще нет. Если хоронили под очагом, то как это происходило? Разбирали ли при этом кладку, или копали яму около очага, или умершего погребали в том месте, где скоплялась зола? Обо всем этом нет непосредственно никаких данных.

Все это заставляет нас предположить, что захоронение под очагом фактически никогда не производилось, но оно появилось в сознании людей, утверждавших, что под очагом похоронен предок. Впрочем, некоторые, очень малочисленные, не совсем ясные указания на то, что хоронили под очагом, все же есть, но характерно: так хоронят детей, чтобы они возродились. «Обитатели Андаманских островов хоронят совсем маленьких детей под полом хижины, под очагом, веря, что души умерших новорожденных могут вновь войти в чрево матери и быть рожденными еще раз». Раскопки подтверждают то же для предков античных греков: под домами находили сосуды с трупами детей[25]. Но в целом следует сказать, что захоронения под очагом, как явления, мы не имеем. Имеются отдельные случаи захоронения детей, да и то очаг в этих случаях сомнителен. Появление представления о захоронении под очагом предка есть иное явление; оно представляет собой историческую необходимость, так как с созданием собственности и, что еще важнее, с созданием преемственности собственности, в особенности на землю, меняется вся жизнь.

---

[24] J. Raum, Die Religion der Landschaft Moschi,— ARw, Bd XIV, 1911, стр. 183.

[25] J. G. Frazer, The Fear of the Dead in Primitive Religion, vol. I, London, 1933, стр. 18, 20.

Оседлость становится постоянной, прочной. С переходом на оседлость и преемственность имущества и имущественных отношений создается культ предков. Огонь, который, как мы видели, культивировался вне дома, теперь вносится в дом. Это и есть появление очага. Культ предка встречается, перекрещивается с культом огня, и в сознании людей очаг становится местом пребывания умершего предка.

Ясно, что на этой стадии не могло быть сказки в нашем смысле этого слова. Могли быть рассказы, но они носили характер мифа, рассказа, в действительность которого верят. Зато имелись обряды, имелся ритуал, связанный с затронутым нами кругом представлений.

Эти обряды можно проследить вплоть до античности и дальше, и можно видеть, как они постепенно выветриваются. Этот процесс и есть процесс образования сказки, перехода живой действительности в рассказ о ней, в продолжение в сказке той действительности, которая из жизни уже исчезла.

У эскимосов Северной Америки в день поминовения мертвых мертвецы выходят из-под очага, из того углубления, где скопляется зола, и собираются к назначенной для них трапезе [26]. Известно, что у многих народов при переселении с одного места на другое берут с собой пепел. Этим заставляют переселиться и живущего в нем предка-охранителя. Духи дома, божества, очага, имеются везде там, где есть очаг. Зато этой веры нет и не может быть у кочевников. Этот мотив тесно связан с мотивом мертвеца-помощника.

Посмотрим теперь, что происходит с нашим кругом представлений с достижением развитой рабовладельческой государственности, образцом которой можно принять Грецию. Роде уверен в том, что в Греции некогда хоронили под очагом. Но он говорит об этом в таких выражениях: «Сохранилось воспоминание о древнейшем времени, когда умерший хоронился внутри своего дома, в ближайшем месте своего культа». Однако к этому предложению Роде делает следующую сноску: «Сомневаться в этом — пустой произвол». И далее: «Около очага Гестии должно было находиться место последнего успокоения главы семьи». Не «было» (war), а «должно было находиться» (wird gewesen sein) [27]. Это доказывает, что у Роде также не было прямых указаний на погребение под очагом, но что историческая необходимость этого для него очевидна. В этом же уверен и Фюстель де Куланж. Но Фю-

[26] J. G. Frazer, The Golden Bough, pt IV. «Adonis, Atis, Osiris», 2 ed., London, 1907, стр. 302.

[27] E. Rohde, Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, 4.Aufl., Tübingen, 1907, Bd I, стр. 228.

стель де Куланж не находит иного свидетеля, кроме грамматика Сервия. На Сервия ссылаются и другие авторы, он — единственный источник для ссылок. Фюстель де Куланж пишет: «Грамматик Сервий, обладавший весьма большими знаниями по части греческих и римских древностей... говорит, что в глубокой древности существовал обычай погребать умерших в домах, а затем добавляет: „Вследствие этого обычая в домах именно и воздавалось поклонение Ларам и Пенатам“. Эта фраза ясно восстановляет древнее соотношение между культом мертвых и очагом. Можно, следовательно, думать, что домашний очаг был вначале лишь символом культа мертвых, что под камнем этого очага покоился какой-либо предок, и огонь возжен был в его честь: огонь этот как будто поддерживал его жизнь или представлял собою его вечно бодрствующую душу»[28].

Фюстель де Куланж утверждает, что не под очагом хоронили, а, наоборот, над могилой возжигали огонь, и что это и есть первичная форма почитания предка. Но, как бы то ни было, культ умершего и культ огня и здесь сливаются и составляют уже неразложимый комплекс.

С этой стороны античность не представляет для нас чего-либо нового или исключительного. Нам важно установить, что в пределах рабовладельческого общества затронутый круг еще настолько жив, что он на данной ступени еще не мог перейти в сказку. Родоначальник быстро превращается в божество. К нему воссылаются молитвы о помощи. Он может спасти от всякой беды. Он избавитель и покровитель.

Это для нас очень важный момент. Выше мы упомянули, что в сказках на печи валяется или в печи пребывает только герой, но не его братья. Герой сказки, как показывает сравнительный морфологический анализ, есть именно избавитель, каким никогда не являются его братья. Появление героя морфологически есть результат какой-либо беды, появление героя (в том числе появление его из печки) есть прямой ответ на наступление беды. В лице героя, который появляется из печки, можно видеть отголосок подобного культа предков как помощников и избавителей. Однако было бы абсурдом утверждать, что наша сказка восходит к греческому культу. Мы берем сказку не в локальной или хронологической отграниченности, а как явление социальное, и изучаем, к каким социально-экономическим явлениям она восходит. Античность для нас лишь иллюстративный материал. В античности мож-

---

[28] Фюстель де Куланж, Гражданская община древнего мира, СПб., 1906, стр. 29.

но найти другие примеры представления, что дитя происходит из очага, или, вернее, от очага. Когда дитя выходит из печки, из золы, то печь играет роль материнского начала. Античность переносила на печь отцовскую, мужскую роль. «Жена Тарквиния однажды услышала от служанки своей, что в то время, когда она приносила пироги в жертву огню очага и делала возлияние вином, из огня явился мужской орган, хозяин огня. Тогда мудрая царица сказала ей: „Это не спроста: очевидно, у тебя родится существо, более чем смертное". И потому она велела ей нарядиться в костюм невесты, пойти к очагу, лечь возле него и провести там ночь. И вот она забеременела от духа огня, и у нее родился Сервий Туллий. Аналогичная легенда существует о рождении Ромула и Рема и др.»[29]. В этом случае на очаг совершенно ясно перенесена отцовская роль. Здесь нет представления о том, что рождение=возрождение, так как таковое возможно только через женщину.

В заключение приведем еще один случай из белуджской сказки. Этот случай показывает остатки представления о возрождении. «Был один царь, у него совсем не было детей. Он думал и размышлял; пошел и сел около очага. Люди подходили и говорили: „О царь, зачем ты сел здесь на пепле?" Он говорит: „Вам нет дела" (Повторение. Является дервиш). Тот сказал ему: „О царь, тебе вовсе не предназначено детей; а если бы и был ребенок, то мертвый, а не живой!" Царь сказал: „Хорошо, пусть будет мертвый! Я могу пойти на то кладбище, думая, что у меня,— сказал царь,— на этом кладбище есть ребенок". Дервиш сказал: „Хорошо, о царь, ты не долго будешь оставаться бездетным". Дервиш дает ему яблоко для жены, та беременеет» (Заруб. 121—122).

В этом случае царь в ожидании детей садится сперва на пепел у очага, потом на кладбище. Дервиш предвещает ему рождение мертвого ребенка. Мы видим ассоциацию очага и пепла, рождения и возрождения умерших. Но все эти попытки и мысли царя оказываются неудачными, они основаны на уже отживших представлениях. Дервиш дает яблоко, и от этого жена беременеет. Продолжение сказки содержит рождение ребенка, который немедленно уносится на небо и оживляется, т. е. действительно рождается мертвым, как предсказывал дервиш, но этот ребенок сразу же становится живым, оживляется.

Все эти материалы заставляют нас предположить, что

[29] Л. Я. Штернберг, Эволюция религиозных верований, — Л. Я. Штернберг, Первобытная религия в свете этнографии, стр. 367—368.

мотив героя, сидящего на печи и сходящего с нее или рождающегося из нее, сложился на основе обычая захоронения мертвецов в доме. С появлением очага под ним мыслился похороненным предок. Все эти представления скрещиваются с представлениями, что рожденный живой есть вернувшийся к жизни умерший. Сказочный герой, появляющийся из печки, в исторической перспективе есть возродившийся к жизни умерший, находившийся в очаге или при очаге. Но все же здесь не хватает некоторых звеньев. Не хватает звена, которое характеризовало бы переход нашего мотива в рассказ. Причины этого могут быть двоякие. С одной стороны, затронутый нами круг представлений жил в обрядах, в действиях. Рассказы должны были появиться только тогда, когда эти действия стали терять свое значение и исчезать. С другой стороны, рассказы могли быть, но не сохранились.

8. Рождение от съеденных останков. С этой стороны дополнительный материал дает нам разновидность чудесного рождения, которую мы затронули выше, а именно рождение от проглоченного кусочка трупа. Эта разновидность рождения героя покажет нам, как действительность переходит в рассказ, и выводы, полученные из рассмотрения этого мотива, могут быть перенесены и на рождение героя из очага.

Вопрос о съедении кусочка останков с целью возродить умершего к жизни тесно переплетается с вопросом о каннибализме вообще. С другой же стороны, он связан и с вопросом о богоедстве. В весь комплекс этих представлений и обычаев мы здесь входить не можем. Полагали, что качества съеденного переходят на съевшего. Но убивали только врагов, а родственников не убивали. Части их тела съедались после их естественной смерти. В Океании и в части Африки существовал обычай пить продукты разложения трупа. На Адмиралтейских островах кладут трупы на высокие сооружения вне дома и под них ставят еду, на которую капают продукты разложения с трупа. Эти продукты затем съедаются [30].

Этот отвратительный обычай у более культурных народов принимает более мягкие формы, а затем совсем исчезает, сохраняясь только в виде священного рассказа. В рассказе индейцев племени Bakairi женщина проглатывает две кости от пальцев, которые сохраняются в доме ягуара, ее мужа. От этого она становится беременной [31]. Иногда умерший, раньше чем быть съеденным, превращается во что-нибудь менее отвратительное, чем труп. У индейцев племени тлингит есть ска-

[30] H. Vogel, Eine Forschungsreise, стр. 108. Много примеров: L. Frobenius, Die Weltanschauung der Naturvölker.

[31] K. von den Steinen, Unter den Naturvölkern, стр. 370.

зание: муж убивает всех своих детей из ревности к жене. Он подвешивает трупы под самый потолок в корзинах (ср. выше, где подвешивали труп не в сказании, а в действительности). Один из убитых сыновей превращается в небольшой предмет (какой — не указано), и женщина его проглатывает. Сын рождается снова [32].

Оба эти случая представляют рассказы, весьма близкие к действительности. Что покойников сохраняют под потолком, причем продукты их разложения капают на еду или съедаются непосредственно — на это указывалось; еще более широко распространен обычай сохранять в доме кости.

Таким образом, и данный мотив восходит к действительности. В рассказах вместо трупа иногда фигурирует предмет, в который умерший превращается. Здесь кроется разгадка превращения пепла человека в ларчик, который к тому же уже не съедается, но лижется языком (ср. выше Аф. 143).

Совершенно такой же эпизод, как в афанасьевской сказке, мы имеем в турецком «Тути-намэ». Он совершенно ясно показывает рождение от съеденного пепла и вскрывает исконное значение ларчика. Здесь человеку предсказано, что от найденного им черепа погибнет 80 человек. Поэтому он его не хоронит, а берет с собой, сжигает и толчет его в порошок. Пепел он завертывает в тряпку и сохраняет его в ларце. Вернувшись однажды домой, он видит, что дочь его пробует на язык этот порошок. Она беременеет [33]. Сличение этой версии с афанасьевской показывает, что непосредственно съеденный остаток трупа начинает превращаться в какой-либо предмет-посредник между съедаемым трупом и съедающей женщиной. Происходит замена, и в этой замене действительность продолжает жить в рассказе чрезвычайно долго. В египетской сказке о двух братьях Бата превращается в дерево, щепка попадает в рот женщине (т. е. съедается), и Бата возвращается к жизни. Подобные мифы есть и в античности. Вакх растерзан титанами. Но сердце его сохранено Зевсом и дано в напитке Семеле. От этого Вакх возрождается. Наконец, данный мотив перекочевывает в христианскую легенду. В несторианской легенде женщина по совету святого съедает печенье, испеченное из праха мучеников: у нее рождается три сына. В бретонской легенде служанка съедает кость сожженного святого Филиппа (кость имеет форму ложки, из ложки она ест, но случайно проглатывает ложку-кость). Филипп возрож-

[32] L. Frobenius, Die Weltanschauung der Naturvölker, стр. 28.

[33] А. Н. Веселовский, Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине,— А. Н. Веселовский, Собрание сочинений, т. VIII, вып. 1, Пг., 1921, стр. 410.

дается к жизни (Гартл. I, 17). Этот мотив, таким образом, зародился, как обычай, на стадии охотничьего быта. С переходом даже на первобытное земледелие он уже превращается в миф (индейцы). Как миф, он держится очень долго, о чем свидетельствует, например, греческое сказание о Вакхе. С дальнейшим развитием этот мотив, с одной стороны, переходит в сказку, с другой — в суеверия и в легенду.

9. Рождение от рыбы. Эти случаи помогут нам понять и ту разновидность чудесного рождения, которая в сказке встречается чаще всего, а именно рождение от рыбы.

В европейской литературе рыбе особенно повезло. Ей посвящено несколько трудов. Это объясняется тем, что в раннем христианстве Христос фигурирует в образе рыбы. Собран огромный материал, который и мы можем использовать, хотя эти труды не представляют решения вопроса [34].

В сказке рыба играет очень большую роль, но в данной главе затронут только тот случай, когда от рыбы происходит зачатие. После долгой бездетности царице дают совет поймать в таком-то пруду золотую рыбку. Царица и служанка каждая съедает по кусочку, корова (или кобыла, собака) выпивает ополощины, и по истечении положенного срока, в один день, в один час, в одну минуточку рождаются три брата.

Сопоставляя этот случай с предыдущими, мы можем поставить вопрос, не отражает ли данный случай обряд съедения тотемного предка с целью его возвращения к жизни? На этот вопрос можно будет ответить положительно, если окажется, во-первых, что рыба, как тотемный предок, некогда действительно имела распространение, во-вторых, если окажется, что рыба действительно поедалась в целях вызвать рождение — возвращение ребенка.

Что рыба, как тотемное животное, была очень распространена, более распространена, чем другие животные, видно по очень многим материалам. Здесь мы не можем дать ни карты, ни истории распространения этого представления. Нам достаточно будет указать некоторые примеры. По сообщению Мошковского, у папуасов Голландской Новой Гвинеи рыба служит тотемным предком всего человечества. (Кроме этого каждый род имеет своего родового предка.) Это — огромная

[34] H. Achelis, Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben, Marburg, 1887; F. J. Dölger, Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit, Bd I, Rom, 1910; H. Kunike, Der Fisch als Fruchtbarkeitssymbol bei den Waldindianern Südamerikas,— «Anthropos», Bd VII, 1912; W. Knoche, Einige Beziehungen eines Märchens der Osterinsulaner zur Fischverehrung und zu Fischmenschen in Ozeanien,— «Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien», Bd 69, 1939, H. 1.

рыба, живущая в море, и потому родители при наступлении у детей десятилетнего возраста говорят им: «Теперь тебе нужно нанести этот образ на кожу, потому что это твой прадед, и он должен знать, что ты принадлежишь ему» [35]. Боас в своей книге о социальной организации племени квакиутл показал, какое большое распространение имеет рыба в качестве тотемного животного; фасады многих домов расписаны огромными рыбами, так что вступающий в дом как бы вступает в рыбу [36]. Карстен, специально исследовавший художественные украшения в Южной Америке, приходит к заключению, что преобладание в этих украшениях рыбы вызвано тем, что эти украшения «стоят в связи с верой, будто души умерших превращаются в рыб». Племя Collas в Перу «рассматривает рыб как своих братьев, потому что их предки якобы произошли из той же реки» [37]. В Перу распространено представление, что некоторые рыбы ведут свое происхождение от небесной рыбы, которая очень заботится о сохранении своего потомства. Эти породы считаются святыми. Сохранившиеся древнеперуанские сосуды поэтому часто снабжены изображением рыб. Кроме того, там были найдены рыбы из золота, серебра, меди, бронзы. Рыбовидные боги были найдены также в храме бога Pachacamac (Шефт. 331). Фрезер [38] рассказывает, как представляли себе происхождение клана от рыбы, как рыбы появились на земле из-под воды, как они были обучены человеческому языку, стали ходить на ногах и пр. От них ведут свое происхождение Chocktaws. Таких случаев у Фрезера приведено множество, но они представляют собой более позднее явление; здесь формы происхождения человека от животного рационализированы.

Все эти материалы не оставляют никаких сомнений в том, что рыба, как тотемное животное, имела широкое распространение.

Другой вопрос: съедалась ли где-либо и когда-либо рыба в целях вызвать рождение? Гартлянд говорит: «Неделю спустя после смерти кого-нибудь конды совершают обряд возвращения души умершего. Они идут к реке, выкликают имя умершего, ловят рыбу и приносят ее домой. В некоторых случаях они едят ее, полагая, что, делая так, они возвращают

[35] M. Moszkowski, Die Völkerstämme am Mamberamo in Holländisch-Neuguinea und auf den Vorgelagerten Inseln,— «Zeitschrift für Ethnologie», Bd 43, 1911, стр. 322.

[36] F. Boas, The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians, Washington, 1897, стр. 311—337.

[37] R. Karsten, Der Ursprung der indianischen Verzierung in Südamerika,— «Zeitschrift für Ethnologie», Bd 48, 1916, стр. 189.

[38] J. G. Frazer, The Fear of the Dead, I, стр. 22.

умершего, который благодаря этому снова родится в семье в виде ребенка» (Гартл. I, 50) [39].

Этот случай особенно ясен. Умершего в виде рыбы зовут обратно, ловят его, приносят домой, съедают, и он возрождается в виде ребенка. Этот случай показывает, что съедение рыбы может быть рассмотрено как частный случай съедения останков умершего.

Подобный же случай мы имеем в одной из джатак, приведенных у Пишеля. «Когда в древние времена в Бенаресе царил благочестивый и справедливый царь Падмака, на его подданных напала желтая лихорадка. После того, как врачи напрасно использовали все средства, они, наконец, объявили, что только рыба Rohita здесь может помочь. Несмотря на все поиски, такая рыба не могла быть найдена. Наконец царь решил принести себя в жертву для своего народа. Он передал царство своему старшему сыну, поднялся на вышку дворца и бросился вниз, выражая желание в следующем рождении возродиться рыбой Rohita. Его желание исполнилось. Немедленно после этого он был найден на речном песке в образе огромной рыбы Rohita. Народ сбежался и стал ножами срезать его мясо. Он назвал себя и обратил их в буддизм» (Пиш. 511; о том же Шефт. 51).

Этот случай представляет собой явное переосмысление. Сюжет прошел через руки жрецов и получил соответствующую политическую и религиозную окраску. Вкушение в целях исцеления и ведет к обращению в новую веру. Но для нас этот случай все же ценен, так как он показывает, что вкушение рыбы на более ранних стадиях представляло собой вкушение умершего.

По-видимому, именно в Индии этот обычай был особенно распространен. «Агиры, каста пастухов крупного скота в центральных провинциях Индии, также возвращают души умерших домой в форме рыбы, после того как они сожгли или где-нибудь похоронили труп» [40].

Эти ссылки в связи с тем, что выше говорилось о вкушении мертвецов в целях их возрождения, показывают, что и сказка относится к этой же категории явлений — к явлению поедания умершего в качестве рыбы в целях его возрождения в виде ребенка.

Но этими ссылками вопрос еще не исчерпан. Возникает вопрос, почему именно рыба, а не другое животное, сохранилась в этой роли?

---

[39] Ср.: J. G. Frazer, Totemism and Exogamy: a Treatise on Certain Barly Forms of Superstition and Society, vol. I, London, 1935, стр. 5.

[40] J. G. Frazer, The Fear of the Dead, I, стр. 22

Здесь можно указать, что рыба, с одной стороны, очень часто имеет какую-то связь с миром умерших, с мертвецами, независимо от наличности или отсутствия у данного народа тотемизма. С другой стороны, рыба сильна силой своей плодовитости.

В Буине некогда существовал обычай бросать кости сожженных трупов рыбам[41]. На Гималайских горах есть пруд Сараевата, в котором находятся священные рыбы, называемые Mrikunda, «при кормлении которых приносятся жертвы манам умерших родственников» (Шефт. 312).

Это бросание костей рыбам для нас очень важно. Оно приводит нас к кругу представлений, что съеденный рыбой или змеем вновь возрождается. Этим не ограничивается связь рыбы с миром умерших. В древнем Вавилоне врач, являясь к больному, одевался рыбой. Это становится понятным, если вспомнить, что врачевание состояло в том, что умирающему возвращали душу. Врач в образе рыбы имел доступ в царство мертвых, откуда он мог вернуть душу. Это — Эа или Оаннес. К этому еще надо прибавить, что изображение рыб часто встречается на могилах и в могилах античного мира (в микенских, греческих, римских, в катакомбах) (Шефт. 367). В частности, найдены небольшие золотые рыбки. Вспомним, что и в сказке герой очень часто рождается именно от золотой рыбки. Очевидно, предполагали, что в образе этой рыбки умерший должен был воскреснуть.

Все эти материалы показывают, что рыба — это умерший, и что такое представление было широко распространено. Но если это так, то мы можем объяснить, почему именно рыба сохранилась в большей степени, чем другие животные. Рыба сохранилась по тем же причинам, по каким в качестве животного, представляющего умершего или его душу, сохранилась птица[42]. Птица есть представительница воздушного царства мертвых, рыба — подводного. Эти представления стоят в связи с образованием представлений о воздушном далеком царстве мертвых, куда улетают, и о царстве мертвых, находящемся под землей или под водой.

Но если это так, то спрашивается, почему же именно рыба, а не птица поедается в целях вызвать потомство?

Это стоит в связи с тем, что рыбе приписывается особая сила плодовитости — представление, основанное на простом наблюдении народов-рыболовов, что рыба размножается чрез-

[41] G. S. Wheeler, Totemismus in Buin (Süd-Bogainville), — «Zeitschrift für Ethnologie», Bd 46, 1914, H. 1, стр. 47.

[42] G. Weicker, Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst. Eine Mythologish Archaeologische Untersuchung, Leipzig, 1902.

вычайно быстро и обильно. «Так как рыбы быстро размножаются, то у многих народов они символизируют плодовитость, избыток и многодетность»,— говорит Шефтеловиц (Шефт. 376). И о том же свидетельствует Пишель: «Рыба была символом плодовитости» (Пиш. 530). Случаи, описанные нами выше, представляют собой раннюю манифестацию этого представления; более поздние случаи содержат эту мыслительную основу в более ясных для нас формах. В свете приведенных материалов понятно, почему индийский бог любви имел знак рыбы (Пиш. 530) или почему у северных народов богине плодовитости и плодородия Фрейе каждый шестой день приносили в жертву рыбу (Шефт. 378). С этим перекликается и Талмуд: «Жену надо брать в первый день недели, так как в этот день бог при сотворении мира благословил рыб словами: „Плодитесь и размножайтесь“» (Шефт. 376). У испанских евреев в Константинополе есть обычай: новосочетавшиеся жених и невеста немедленно после церемонии бракосочетания трижды прыгают через большое блюдо, наполненное свежей рыбой (Гартл. I, 51). Из материалов Гартлянда можно извлечь несколько подобных случаев. У трансильванских саксонцев бездетные женщины на праздник рождества едят рыбу, а кости бросают в проточную воду, надеясь таким образом произвести на свет ребенка (Гартл. I, 50). Неудивительно, что в связи с такими действиями стоят рассказы об успехах подобных мероприятий, которые очень сходны с сказкой, основаны на тех же представлениях, но имеют лишь местное, ограниченное хождение и выдаются за истину. Так, в Исландии «во второй половине XVIII века рассказывали, что некая знатная женщина, желая иметь ребенка, по совету трех женщин, явившихся ей во сне, легла у ручья и попила из него. Она устроила дело так, что в рот ей попала форель. Она проглотила ее, и желание ее исполнилось» (Гартл. I, 7). Этот случай напоминает нам горошинку, выпитую с водой. Что это за горошинка, мы уже знаем. Мы знаем теперь также, откуда в этих случаях берется рыба. Мы не будем приводить всех случаев, приведенных у названных авторов. Для нас интересна производственная и социальная основа их. Совершенно очевидно, что рыба, как живой, а не традиционный образ, первоначально возможна только у народов, живущих примитивным рыболовством и живущих родовой организацией. Но уже очень рано человек стал не только охотиться, но и приручать животных, разводить скот. В сказке мы видим, что рыбу съедает не только герой, но и корова, лошадь или собака, чаще всего — корова. Такое съедение не случайно. Но раньше, чем остановиться на этом, необходимо

указать, что рыба во всех случаях играет роль отцовского, а не материнского начала. Другими словами, рыбе свойствен характер фаллический. Это представление иногда понимается совершенно буквально: мужчина превращается в рыбу. В Северной Америке можно встретить сюжет о человеке, который преследует женщину, но не может овладеть ею. Тогда он подстерегает ее во время купанья, и сам превращается в рыбу и в удобный момент, когда женщина принимает соответствующую позу, он ее оплодотворяет (Боас 73). Такие же случаи имеются в Океании. Здесь женщина после тяжелой работы каждый день купается в море. Всякий раз она видит большую рыбу: «рыба терлась у ее ног и обнюхивала ее бедра». Бедро разбухает, из опухоли выходит мальчик[43]. Эти случаи объясняют некоторые археологические находки. Так, на обломке оленьего рога, найденного в пещере в Лорбе, вырезаны три оленя, а между ног у них — по две рыбы. Рисунок отличается высокой художественностью (Шефт. 381). Сходные рисунки имеются из античности. В Тиринсе найден черепок с изображением лошади. Между ее ног по направлению к половым органам изображена рыба (там же). Шефтеловиц относит его к VII веку до н. э. и прибавляет: «Такие рисунки, по-видимому, считались магическим средством для быстрого увеличения стада».

Неестественность такого соединения, по-видимому, не дала распространиться этой форме, распространение получила форма еды, и в таком виде она продержалась не только в сказке, но и в живой вере. Один сельский священник рассказал Гартлянду следующее: «Однажды он шел с женой кузнеца через мост. В это время мальчик удил рыбу. Женщина сказала: Если бы он мог дать мне живую форель, я передала бы ее нашей корове, чтобы она произвела теленка» (Гартл. I, 52). Наконец, соединение человеческого и животного плодородия через рыбу мы имеем в древнеиндийском свадебном ритуале: «Новосочетающаяся пара до колен входит в воду и подолом одежды, обращенным на восток, ловит рыбу, задавая вопрос брамину: „Что ты видишь?" Тот отвечает: „Сыновей и скот"» (Шефт. 377). Шефтеловиц прибавляет: «Рыба здесь символизирует многодетность и увеличение поголовья скота».

Эти материалы позволяют нам сделать заключение, что мотив рождения от съеденной рыбы представляет собой частный случай мотива съедения предка в целях его возрождения. Если в этих случаях сохраняется рыба, но не сохрани-

---

[43] P. Hambruch, Südseemärchen, Jena, 1912, стр. 66.

лись другие животные, то это происходит оттого, что рыбе приписывают плодородную силу независимо от тотемизма. Плодородная сила рыбы переносится и на скот, первоначально в формах чисто фаллических, позднее только в форме приема рыбы в пищу.

10. Сделанные люди. Приведенные случаи не исчерпывают сказочного материала по мотиву чудесного рождения. Не все случаи восходят к тотемным представлениям, к происхождению человека от животного.

В религиях многих народов чудесным образом происходят только первые люди, которые не могли родиться. Они созданы божеством, и от них в дальнейшем уже рождаются все другие. Такие рассказы также отражены сказкой. В сказке родители делают себе детей из глины или дерева. «Был да жил мужик да баба; у них не было детей никого. Ну, старуха-то и говорит: „Старик, сделай с глины паренька!“» (Онч. 130). «Жил досюль мужик да баба. У мужика да у бабы не было детей. Сделали они глиняного паренька; паренек и стал ходить, хоть и глиняный» (Онч. 102). В параллель к этим рассказам можно привести мифы более примитивных народов: здесь не люди, а боги создают людей из глины, причем они — первые люди, родоначальники человеческого рода. Так, в древнеамериканском сказании боги сперва создают животных. Но они не могут прославлять богов; боги их проклинают. Тогда боги говорят: «Сделаем еще одну попытку. Уже приближается время посева, светлое время. Создадим себе кормильца, создадим себе содержателя»... «Так они говорили. Тогда был создан человек. Из земли и горшечной глины сделали они его плоть. Но они увидели, что он был не хорош. Он был без связи и состава, он был неподвижен, бессилен, неловок и был полон воды». Второй человек делается из дерева, третий из маисовых зерен. Третий оказывается удачным (Крик. 123).

В этом предании обращают на себя внимание две черты, указывающие на земледельческую концепцию этого мотива. Боги создают себе кормильцев, т. е. находятся в положении бездетных родителей. Они создают их перед посевом. Вторая черта — это неудача попытки. Глиняный человек не годится. Глиняный паренек русской сказки напоминает эти неудавшиеся создания. Он съедает своих родителей, а затем глина, из которой он сделан, рассыпается от какого-нибудь толчка. Если в мексиканском сказании глина слишком влажна, то здесь она слишком суха.

Разумеется, это не значит, будто русская сказка произошла от мексиканского сказания. Но можно предположить,

что такие сказания о неудачных созданиях были распространены более широко, чем мы это знаем, и что сказка сохранила их след. Бог Библии также критически оглядывает свое творение: «И увидел бог, что это хорошо». Возможно, что Библия не сохранила рассказа о неудачных попытках, потому что это не соответствует представлению о его всемогуществе. Он благословляет людей, но он мог проклясть их предшественников, как их проклинают мексиканские боги.

Все эти черты указывают на сравнительно позднее происхождение этого мотива. Оно связано с наличием гончарного искусства. Этот мотив засвидетельствован еще в Вавилоне. Иеремиас говорит: «Из клинописных материалов мы знаем, что Эа, божественный гончар, месит свои созданья из глины»[44]. Аруру, богиня-мать, создает Эабани из земли или глины[45]. Сюда же относится библейское сказание о сотворении из земли Адама.

Предположение о неудачных людях из глины подтверждается вогульской сказкой. В точном соответствии с мексиканским сказанием здесь делаются семь человек из глины и семь — из дерева. «Глиняные люди живыми стали. Только век их недолог: глиняные руки, глиняные ноги — куда годятся? В воду человек упадет — тонет, жарко станет — из него вода выступает. Из лиственницы сделанные люди крепче были бы и в воде бы не тонули»[46].

Это заставляет нас ближе присмотреться к людям, сделанным из дерева. Иногда ребенок создается из куска дерева, из колоды или чурбана. «Был себе дед да баба, да у них не было детей. Вот баба говорит деду: „Иди, дед, в лес, да вырубай тельпушок [чурбан], да сделай калисочку [люльку]. Я буду тельпушок качать, не будет ли чего?“ Дед сделал так, как сказала баба. Вот баба качает тельпушок, да и припевает [следует песня]. Глядит баба, а у тельпушка ноги есть; баба обрадовалась, да давай снова петь, и пела до тех пор, пока из того тельпушка не сделалось дитя» (Аф. 109).

Ребенок здесь (как и в других подобных текстах) не сделан из колоды, он п р е в р а щ а е т с я из колоды в человека. Характерна здесь колыбельная песнь, под которую колода превращается в ребенка. Это магическая, заклинательная песня. Видя, что ребенок уже образуется, мать продолжает петь.

Мотив создания человека из дерева также находит свою

[44] A. J e r e m i a s, Hölle und Paradies bei den Babyloniern, Leipzig, 1900 (Der Alte Orient, Jg. I, H. 3), стр. 39.

[45] P. J e n s e n, Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur, I. Strassburg, 1906, стр. 4.

[46] В. Ч е р н е ц о в, Вогульские сказки. Сборник фольклора народа манси (вогулов), Л., 1935, стр. 27—28.

параллель в сказаниях о первых людях, причем он несомненно древнее, чем предыдущий. Мотив сотворения из глины мог возникнуть только у народа, уже знающего гончарное искусство. Мотив возникновения из куска дерева известен народам, стоящим на самой низкой известной нам стадии развития.

Здесь может быть поставлен вопрос о принадлежности к этому циклу той роли, которую у австралийцев играют чуринги — палки или камни, представляющие как бы двойник или вместилище силы или души человека. «Здесь они оставили чурингу, из которой вдруг родился человек по имени Угиркарпиния, потомок которого сейчас жив»[47]. Однако вопрос это так просто решен быть не может, и мы перейдем к более поздним и ясным материалам. Здесь заранее нужно оговориться о следующем: когда речь идет о создании первого человека, он часто создается человеком же. Вопрос, откуда взялся создающий, в этих случаях никогда не ставился. Первым считается созданный человек, а создатель отодвинут на второй план. Так, в африканском сказании жизнь человечества начинается с того, что из кустарника выходит человек, который никогда не моется и не стрижется, очень мало ест и мало пьет. «Он вышел и сделал изображение человека из дерева, взял его с собой и поставил перед своим жилищем в кустарнике». Это изображение пробуждается к жизни и становится родоначальником человеческого рода[48]. Этот случай показывает, во-первых, связь подобных сказаний с резными изображениями предков, имеющимися у многих первобытных народов. Во-вторых же, в лице человека, выходящего из кустарника, мы легко узнаем «неумойку». «Неумойка» имеет связь с обрядом инициации[49]. Отсюда видно, что мотив чудесного рождения может быть увязан с формами символического рождения, совершаемого при наступлении половой зрелости. В этих случаях рождение никогда не происходит от человеческой пары (в сказке создатели-боги заменены создателями-супругами). У Агараho есть сказание о семи сестрах, живущих в лесу. Они создают себе сына из палки, которую кладут на постель. Каждая из сестер говорит что-нибудь. Одна говорит «встань», другая — «умойся» и т. д. Палка превращается в мальчика[50]. Здесь сестры живут в лесу, так как

---

[47] B. Spencer and F. Gillen, The Native Tribes, стр. 434.

[48] F. Fülleborn, Das deutschen Naussa- und Ruvanagebiet, стр. 48.

[49] В. Я. Пропп, Мужской дом в русской сказке,— «Ученые записки ЛГУ», № 20. Серия филологических наук, вып. 1, 1939.

[50] G. A. Dorsey and A. L. Kroeber, Traditions of the Arapaho, Chicago, 1903 (Field Columbian Museum Publication 81, Anthropological Series, vol. 5), стр. 95.

не хотят выходить замуж. Мы здесь имеем безмужнее рождение — остаток матриархальных представлений. Мальчик создается путем заклинаний. Эти заклинания соответствуют песне, под которую в сказке чурбан превращается в мальчика.

Иногда подобное превращение приписывается не первому человеку, а первой женщине. Так, в океанийском мифе первый человек вырезает себе жену из дерева и говорит: «Дерево, стань человеком» [51].

В мексиканских мифах, т. е. на стадии земледельческой, мотив создания из дерева перекрещивается с мотивом создания из земли и из зерен маиса. Первые люди созданы из земли и глины. Но они неудачны. Вторых создают из дерева. Боги сказали: «Хорошо, если будут сделаны куклы, вырезанные из дерева, которые смогут говорить, как хотят, на лице земли. Пусть так будет»,— сказали боги, и в то же мгновение из дерева были сделаны куклы. Людьми они вступили в жизнь, как люди они заговорили (Крик. 125). Здесь создатели, соответственно более поздней стадии, заменены богами, и противоречие между первым человеком-создателем и первым созданным человеком до известной степени устранено. В этой форме подобные представления держатся очень долго.

Нет необходимости приводить все новые и новые материалы. Где бы мы ни встречали мотив создания человека из глины или из дерева, мы почти всегда находим, что это — первые люди. Сходство между этими материалами и сказкой весьма велико. Отсюда мы заключаем, что мотив ребенка, сделанного из дерева или из глины, восходит к мифам о создании первых людей. Дерево древнее, чем глина или земля. В мотиве создания сына из глины прослеживается более древняя форма неудачного создания людей из глины: глиняный паренек оказывается чудовищем и рассыпается в прах.

Мы рассмотрели главнейшие формы чудесного рождения, имеющиеся в русской сказке. Русская сказка отражает далеко не все виды такого рождения. Нами оставлено в стороне чудесное рождение от прикосновения, удара, из крови или сгустков крови, от проглоченных жемчугов или камней, от солнца, дождя, через животную пищу, из яиц (См. 184) и др. Не рассматривали мы также рождение из бедра, из головы, из нарыва и т. д. Другими словами, мы не имеем права создавать теорию партеногенезиса. Наши цели гораздо скромнее. Наша цель — найти те исторические категории явлений, к которых относится сказка. Категории эти найдены. Изучение

---

[51] J. Meier, Mythen und Sagen der Admiralitätsinsulaner,— «Anthropos», Bd II, 1907, H. 4—5, стр. 652.

мотива чудесного рождения в сказке показывает, что этот мотив не одинаков и не однороден по своему происхождению. В основном намечаются три группы: представления, связанные с тотемизмом, представления, связанные с живительной силой растительной природы (тоже иногда с элементами тотемизма), и мотивы, восходящие к мифам о создании первых людей.

Мы видели также, что в основе некоторых форм чудесного рождения лежит представление о возвращении умершего. Чудесное рождение в некоторых своих формах основывается на представлении о реинкарнации. Как этот мотив укладывается в сказку как целое, не может быть показано на анализе лишь одного мотива. Но уже сейчас можно сказать, что сказка отразила или сохранила не ту наиболее раннюю стадию, когда причина рождения была неизвестна, а более позднюю, когда это рождение приписывалось героям, спасителям или богам. Правда, во многих случаях чудесnорожденный герой — отнюдь не спаситель (Тельпушок, Снегурочка и др.). Но в целом, в системе сказки, герой именно как спаситель рождается чудесным образом. Так, чудесnорожденный от рыбы часто является змееборцем и избавителем царевны. Здесь можно бы возразить, что герой рождается чудесным образом еще до того, как он нужен в роли спасителя. Когда он рождается, еще никаких змеев или других врагов на горизонте нет. Однако здесь можно усмотреть чисто художественный прием, свидетельствующий об утрате тех религиозных представлений, на основе которых он вырос. Да и утрата эта также не полная. «Покатигорошек» рождается чудесным образом после катастрофы. Ларокопей царевич также рождается после исчезновения сестер (ЗП 27). Такие случаи сохраняют древнюю логику и последовательность вещей. «Чудесное рождение» есть признак героя. Он рождается для спасения и избавления.

11. Быстрый рост героя. Если верно наше наблюдение, что чудесное рождение восходит к представлениям о реинкарнации, то это внесет некоторый свет в другой мотив, тесно связанный с чудесным рождением: мотив быстрого роста героя. Герой этот растет «не по годам, не по дням, а по часам, по минутам — как тесто на опаре киснет» (Аф. 185); «Кто растет по годам, а он по часам» (Аф. 143); «Утром принесла, а в вечеру на ногах пошел» (Онч. 177). Если чудеснорожденный есть вернувшийся умерший, то мы приходим к заключению, что герой, умерший взрослым, взрослым же и возвращается. Правда, он рождается в виде ребенка, так как женщина не может родить взрослого. Но, родившись, он

мгновенно превращается в взрослого. Это мгновение в сказке растянуто на часы и минуты, а стремление сказки все утраивать превращает этот срок в три дня или шесть, девять суток и т. д.

Можно ли показать на материале, что герой рождается взрослым? «Родила себе двух сыновей. И как они ее удивили, сейчас с ней заговорили: мамаша, говорят, переплывайте эту реку» (Худ. 23). Здесь ясно, что ребенок рождается взрослым.

В африканском мифе племени Базуто рассказывается, как огромное животное пожирает всех людей. Наконец, остается в живых только одна женщина, и у нее рождается сын. Он является на свет с украшением на шее (знак божественного происхождения). Мать готовит новорожденному солому, оборачивается, чтобы его взять, и приходит в ужас: ребенок уже достиг величины взрослого человека [52].

Эти материалы показывают одну сторону дела: они показывают мотив на более ранней стадии и обнаруживают, что герой сразу рождается взрослым. Но это только одна сторона дела. Другие материалы ясно показывают, что он рождается взрослым потому, что он в о з в р а щ е н е ц, потому что он рождается во второй раз. В одном из вариантов мифа о похищении солнца дело происходит следующим образом. В стране темно, нет солнца. Герой хочет украсть его. Оно хранится в коробочке у некоей женщины. Чтобы попасть в ее дом, герой, выучившись у белки в лесу превращаться в ребенка, входит в чрево женщины и вновь рождается через четыре дня. «Когда он был одного дня, он уже был в состоянии ходить, а на следующий день он начал разговаривать. В возрасте четырех дней он начал кричать о коробочке с солнцем» [53]. Здесь надо упомянуть, что в Америке число четыре такое же сакральное и условное число, как у нас три. Быстрому росту предшествует быстрая беременность — случай, известный и в нашей сказке. Но самое важное — этот материал ясно показывает причину быстрого роста.

Герой рождается взрослым, с одной стороны, именно как герой, как избавитель, в момент беды, с другой стороны — как возвращенец из мира умерших. Утроба женщины для него — своего рода врата жизни, сквозь которые он возвращается. В мексиканском сказании женщина имеет 400 сыновей. Но они враждуют с матерью и отправляются на нее походом. Мать идет им навстречу. На нее с неба падает шарик из перьев.

---

[52] L. F r o b e n i u s, Die Weltanschauung der Naturvölker, стр. 242.
[53] F. B o a s, The Social Organisation, стр. 411.

От этого она беременеет и сразу же рождает сына, который прямо из материнской утробы бросается на своих братьев и побеждает их (Крик. 85). Сходно, также в связи с бедой, в африканской сказке: «Случилось, женщина забеременела. Случилось, однажды, заговорил ребенок в утробе. Сказал он: „Скорей рожай меня, скот моего отца уничтожают люди...“ Ребенок вышел из утробы. Выйдя, он встал. Сказала его мать: „Поди сюда, дай я перережу [пуповину]“. Сказал ребенок: „Нет, не надо, не перерезай у меня, я сам взрослый — я муж совета“» (Ск. зулу, стр. 35). Здесь противоречие между рожденным ребенком, который одновременно есть взрослый, сказителем не ощущается. Позднее из этого противоречия выходят, вставляя мотив очень быстрого роста, т. е. превращения ребенка во взрослого. Здесь можно указать на историю Каллирои, муж которой, Алкмей, был предательски убит. Она об этом узнает, обращается с молитвой к Зевсу, чтобы он сотворил чудо и сделал взрослыми ее двух малолетних сыновей. Чудо это действительно происходит. Вечером дети ложатся мальчиками, а утром они просыпаются бородатыми мужчинами, полными жажды действий.

Довольно часто можно наблюдать, что быстро растут вернувшиеся умершие. Момент смерти в американских материалах, как мы видели, отсутствует: там герой прямо превращается в мальчика и входит в утробу своей второй матери. Но там же можно наблюдать, что быстро растут именно те дети, которые пришли из могилы, т. е. вернулись с того света. В североамериканском мифе женщина имеет любовника. Муж это узнает. Жена беременна. Она симулирует смерть, но муж узнает это, убивает ее и оставляет ее в могиле вместе с ребенком в утробе. Но ребенок не умирает. Он растет необыкновенно быстро. Однажды дети видят, как он выходит из могилы. Этот ребенок обладает необыкновенными магическими качествами (Боас 41). Сходное явление мы имеем в якутском мифе. Здесь отец умирает и приказывает своей жене съесть две травинки, которые вырастут на его могиле. Она так и делает, и у нее рождаются близнецы. «В одну ночь они стали по одному году, в две ночи они стали двух лет» и т. д.— перечисление доведено до десяти (Верх. сб. 98). Таким образом, рожденный, пришедший из могилы или из царства мертвых, не растет, а мгновенно оказывается взрослым. Здесь дети потому растут так быстро, что они — возрожденный через растение от смерти отец. Сходно в ненецкой сказке: «Пришла смерть в чум. Первая девка — сестра Сэрулеев — женой смерти стала. У девки родился сын. Другому ребенку надо год расти — девкин сын в один день растет» (Тонк. 108). Другие

дети растут годами, а этот — один, потому что он сын смерти.

Все эти материалы дают право на заключение, что мотив быстрого роста создался из мотива рождения героя, избавителя. Он рождается в момент беды и сразу же берется за дело освобождения. Он рождается взрослым, потому что он — взрослый, вернувшийся с того света. Но так как женщина не может родить взрослого, появляется мотив превращения ребенка во взрослого, которое в сказке представляется как необычайно быстрый рост.

КУМУЛЯТИВНАЯ СКАЗКА

I

В каждой науке есть маленькие вопросы, которые, однако, могут иметь большое значение. В фольклористике один из таких вопросов — это вопрос о кумулятивных сказках.

Относительно того, какие сказки называть кумулятивными, до сих пор царит разнобой. А. Аарне этого термина не применял[1]. Н. П. Андреев, переводя на русский язык указатель Аарне, внес от себя один сводный тип, озаглавив его так: «Кумулятивные (цепные) сказки разного рода» (Андр. 2015 I). Указано всего три примера, причем ссылок на великорусские сборники нет. Андреев не видел русских кумулятивных сказок.

В указателе С. Томпсона (1928) для кумулятивных сказок предусмотрено уже 200 номеров (2000 — 2199, Cumulative Tales). Не все номера действительно заполнены, указано 22 типа. Эти номера сохранены в последнем издании этого указателя, вышедшем в 1964 году. Здесь заполнены уже почти все предусмотренные номера (АТ 2009—2075).

Указатель Аарне — Томпсона полезен как эмпирический справочник об имеющихся типах сказок. Вместе с тем, однако, он определенно вреден, так как внушает путаные и совершенно неправильные представления о характере и составе сказочного репертуара. Совершена элементарная логическая ошибка: рубрики установлены по не исключающим друг друга признакам, вследствие чего получается так называемая перекрестная классификация, а такие классификации в науке непригодны. Так, например, в числе волшебных предусмотрены такие сказки, как «сказки о чудесном противнике» и «сказки о чудесном помощнике». Но как быть с теми сказками, в которых чудесный помощник помогает в борьбе с чу-

[1] Antti Aarne, Verzeichnis der Märchentypen, Helsingfors, 1911 (FFC № 3).

десным противником? Эта ошибка пронизывает собой весь указатель.

Появление в последних изданиях рубрики кумулятивных сказок вносит еще новый принцип: эти сказки выделены не по характеру действующих лиц, они выделены и определены по их композиции.

Полагаю, что в основу рубрикации и классификации сказок должен быть положен принцип определения сказок по их структуре. В книге «Морфология сказки» была сделана попытка выделить по структурным признакам разряд сказок, обычно называемых волшебными[2]. По этому же принципу можно выделить сказки кумулятивные. Кумулятивные сказки в последних изданиях каталога Аарне — Томпсона определены именно по характеру их структуры. Здесь нащупан правильный путь, но он только нащупан. Фактически вопрос о том, какие сказки назвать кумулятивными, остается неясным, и этим объясняется, что большое количество кумулятивных сказок распределено по другим разделам. Так, много кумулятивных сказок помещено в разряд сказок о животных, и наоборот: не все сказки, включенные в разряд кумулятивных, действительно к ним принадлежат.

Литература, посвященная кумулятивным сказкам, довольно велика, но общепринятого определения этого понятия нет. История изучения превосходно изложена в книге М. Хаавио[3]. Как велик, однако, еще разнобой в понимании сущности этого вида сказок, видно хотя бы по статье А. Тейлора[4]. Автор говорит о кумулятивных сказках, что они возникают на основе кошмаров, виденных во сне[5]. И это — при огромной эрудиции автора в фактическом материале. Критиковать такую точку зрения нет необходимости.

Раньше чем начать изучение кумулятивных сказок, нужно дать хотя бы предварительное определение того, что под этим будет подразумеваться. Я, однако, не буду стремиться к абстрактным формулировкам, а попытаюсь дать более или менее точную характеристику этого жанра в пределах одной национальной культуры.

Если этот опыт окажется удачным, он может быть приложен к изучению творчества других народов, что создаст основу для всестороннего сравнительно-исторического изучения

---

[2] В. Пропп, Морфология сказки, Л., 1928; изд. 2-е, М., 1969.

[3] M. Haavio, Kettenmärchenstudien, Helsinki, 1929 (FFC № 88).

[4] A. Taylor, Formelmärchen,— Handwörterbuch des deutschen Märchens, Berlin — Leipzig, 1934, s. v.

[5] Там же, стр. 166, 325.

этого жанра и позволит несколько продвинуть вопрос о научной классификации и каталогизации сказок.

Основной художественный прием этих сказок состоит в каком-либо многократном повторении одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким способом цепь не порывается или же не расплетается в обратном порядке. Простейшим примером может служить русская сказка «Репка» (на содержании которой можно не останавливаться). К этой сказке вполне применимо немецкое обозначение Kettenmärchen — цепные сказки. В целом, однако, это название слишком узкое. Кумулятивные сказки строятся не только по принципу цепи, но и по самым разнообразным формам присоединения, нагромождения или нарастания, которое кончается какой-нибудь веселой катастрофой. В английском языке они относятся к разряду formula-tales и именуются cumulative, accumulative stories, что связано с латинским словом cumulare — накоплять, нагромождать, а также усиливать. В немецком языке кроме термина Kettenmärchen есть более удачный термин Häufungsmärchen — нагромождающие сказки или Zählmärchen — перечисляющие сказки. Во французском языке они называются randonnées (собственно «кружащие вокруг одного места»). Специальное обозначение для этих сказок выработалось не во всех языках. Приведенные примеры показывают, что всюду в разных выражениях говорится о некотором нагромождении. В разнообразном в своих формах нагромождении и состоит весь интерес и все содержание этих сказок. Они не содержат никаких интересных или содержательных «событий» сюжетного порядка. Наоборот, самые события ничтожны (или начинаются с ничтожных), и ничтожность этих событий иногда стоит в комическом контрасте с чудовищным нарастанием вытекающих из них последствий и с конечной катастрофой (начало: разбилось яичко, конец — сгорает вся деревня).

В первую очередь мы сосредоточим внимание на композиционном принципе этих сказок. Необходимо, однако, обратить внимание и на словесный наряд их, а также на форму и стиль исполнения. В основном можно наметить два разных типа кумулятивных сказок. Одни по образцу английского термина formula-tales можно назвать формульными. Эти сказки — чистая формула, чистая схема. Все они четко делятся на одинаково оформленные повторяющиеся синтаксические звенья. Все фразы очень коротки и однотипны. Сказки другого типа тоже состоят из одинаковых эпических звеньев, но каждое из этих звеньев может синтаксически оформляться различно и более или менее подробно. Название

«формульные» к ним не подходит. Они рассказываются эпически спокойно, стилем волшебных или других прозаических сказок. Образцом этого вида кумулятивных сказок может служить сказка «Мена». Герой меняет лошадь на корову, корову на свинью и т. д., вплоть до иглы, которую он теряет, так что домой он приходит ни с чем (Андр. 1415, АТ 1415). Такие сказки в отличие от «формульных» можно назвать «эпическими».

Нужно еще упомянуть, что формульные сказки могут принимать не только стихотворную, но и песенную форму. Такие сказки можно встретить не только в сборниках сказок, но и в сборниках песен. Так, например, в песенном сборнике Шейна «Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях...» (1898) есть песни, композиция и сюжет которых основаны на кумуляции. Их следует включить в указатели кумулятивных сказок. Здесь можно указать, что и «Репка» была записана как песня.

Композиция кумулятивных сказок независимо от форм исполнения чрезвычайно проста. Она слагается из трех частей: из экспозиции, из кумуляции и из финала. Экспозиция чаще всего состоит из какого-нибудь незначительного события или очень обычной в жизни ситуации: дед сажает репку, баба печет колобок, девушка идет на реку выполаскивать швабру, разбивается яичко, мужик нацеливается в зайца и т. д. Такое начало не может быть названо завязкой, так как действие развивается не изнутри, а извне, большей частью совершенно случайно и неожиданно. В этой неожиданности — один из главных художественных эффектов таких сказок. За экспозицией следует цепь (кумуляция). Способов соединения экспозиции с цепью чрезвычайно много. Приведем несколько примеров, не стремясь пока ни к какой систематизации. В упомянутой сказке о репке (Андр. 1960 *Д I) создание цепи вызвано тем, что репка сидит в земле очень крепко, ее невозможно вытащить, и зовут все новых и новых помощников. В сказке «Терем мухи» (Андр. *282) муха строит терем или поселяется в какой-нибудь брошенной рукавице или в мертвой голове и т. д. Но вот один за другим в нарастающем порядке величины являются звери и напрашиваются в избушку: сперва вошка, блошка, комар, затем лягушка, мышка, ящерица, далее — заяц, лисица и другие звери. Последним является медведь, который кончает дело тем, что садится на этот терем и всех раздавливает.

В первом случае («Репка») создание цепи мотивировано и внутренне необходимо. Во втором случае («Теремок») никакой логической необходимости в появлении все новых и но-

вых зверей нет. По этому принципу можно бы различать два вида этих сказок. Преобладает второй — искусство таких сказок не требует никакой логики. Однако для установления видов кумулятивных сказок это различие не имеет существенного значения, и мы его делать не будем.

Принципы, по которым наращивается цепь, чрезвычайно разнообразны. Так, например, в сказке «Петушок подавился» (Андр. *241 I; АТ 2021А) мы имеем ряд отсылок: петушок посылает курочку за водой к реке, река посылает ее предварительно к липе за листом, липа — к девке за нитками, девка — к корове за молоком и т. д., причем никакой логики в том, какие персонажи за какими предметами посылаются, нет: река, например, посылает за листьями и т. д. Логика здесь не нужна, и ее не ищут и не требуют. Другие сказки построены на ряде мен или обменов, причем мена может происходить в нарастающем порядке от худшего к лучшему или, наоборот, в убывающем — от лучшего к худшему. Так, сказка «За курочку уточку» повествует о том, как лиса за якобы пропавшую у нее курочку (которую она сама же съела) требует гусочку, за гусочку — индюшечку и т. д.— вплоть до лошади (Андр. 170, АТ 170). Наоборот: в уже упомянутой сказке «Мена» обмен происходит от лучшего к худшему. Нарастающий обмен может происходить в действительности или о нем только мечтают. Мужик, прицеливаясь из ружья в зайца, мечтает, как он его продаст, как на вырученные деньги он купит поросенка, потом корову, затем дом, потом женится и т. д. Заяц убегает (Андр. 1430 *А). В западноевропейской сказке сходно мечтает молочница, неся на голове для продажи кувшин молока. Кувшин она роняет на землю, он разбивается, а вместе с ним разбиваются и все ее мечты (АТ 1430).

Целый ряд кумулятивных сказок построен на последовательном появлении каких-нибудь непрошеных гостей или компаньонов. К мужику или бабе в сани напрашиваются заяц, лиса, волк, медведь. Сани ломаются. Сходно: волк просит положить на сани лапу, другую, третью, четвертую. Когда он кладет в сани еще и хвост, сани ломаются (Андр. 158, АТ 158). Обратный случай: назойливую козу, занявшую избушку зайчика, не могут выгнать кабан, волк, бык, медведь. Выгоняет ее комар, пчела, еж (Андр. 212).

Особый вид представляют собой сказки, построенные на создании цепи из человеческих тел или тел животных. Волки становятся друг на друга, чтобы съесть портного, сидящего на дереве. Портной восклицает: «А нижнему больше всех достанется!» Нижний в страхе выбегает, все падают (Андр. 121, АТ 121). Пошехонцы хотят достать воды из колодца.

На колодце нет цепи, они вешаются друг за друга. Нижний уже хочет зачерпнуть воды, но верхнему тяжело. Он на миг отпускает руки, чтобы поплевать в них. Все падают в воду (АТ 1250).

Наконец, можно выделить особую группу сказок, в которых все новые и новые люди убиваются о пустяках. Разбилось яичко. Дед плачет, бабка воет, присоединяются просвирня, дьячок, дьяк, поп, которые не только подымают вой, но выражают свое отчаяние каким-нибудь нелепым поступком: рвут церковные книги, звонят в колокола и пр. Дело кончается тем, что сгорает церковь или даже вся деревня (Андр. 241 III).

Жалостливая девка идет к реке выполаскивать швабру. Глядя на воду, она рисует себе картину: «Если рожу сына — утонет». К ее плачу присоединяется баба, мать, отец, бабка и т. д. Жених покидает ее (Андр. 1450, АТ 1450).

К кумулятивным сказкам можно причислить и такие, в которых все действие основывается на различных видах комических бесконечных диалогов. Примером может служить сказка «Хорошо да худо». Горох редок уродился — худо, редок да стручист — хорошо и т. д., без особой связи между звеньями (Андр. 2014).

Обладая совершенно четкой композиционной системой, кумулятивные сказки отличаются от других и своим стилем, своим словесным нарядом, формой своего исполнения. Надо, однако, иметь в виду, что по форме исполнения имеются, как указывалось, два вида этих сказок. Одни рассказываются эпически спокойно и медленно, как и всякие другие сказки Они могут быть названы кумулятивными только по лежащей в их основе композиции. Такова уже упомянутая нами сказка «Мена», которая обычно относится к новеллистическим, или сказка «За скалочку уточку», в указателях относимая к сказкам о животных. К таким же «эпическим» принадлежат сказки о глиняном пареньке, который все на своем пути съедает, о мечтательной молочнице, о цепи обменов от худшего к лучшему или от лучшего к худшему, упомянутые выше.

Другие сказки обладают типичной только для них и характерной техникой повествования. Нагромождению или наращиванию событий здесь соответствует нагромождение и повторение совершенно одинаковых синтаксических единиц, различающихся лишь обозначением все новых и новых синтаксических субъектов или объектов или других синтаксических элементов.

Присоединение новых звеньев в этих сказках происходит двояко: в одних случаях звенья перечисляются одно за дру-

гим по очереди. Другой тип присоединения сложнее: при присоединении каждого нового звена повторяются все предыдущие. В качестве примера такого типа может служить сказка «Терем мухи». Каждый новоприбывший спрашивает: «Терем-теремок, кто в тереме живет?» Отвечающий перечисляет всех пришедших, т. е. сперва одного, потом двух, потом трех и т. д. В этом повторении и состоит основная прелесть этих сказок. Весь смысл их — в красочном, художественном исполнении. Так, в данном случае каждый зверь характеризуется каким-нибудь метким словом или несколькими словами, обычно в рифму (вошь-поползуха, блоха-попрядуха, мышка-норышка, мушечка-тютюрушечка, ящерка-шерошерочка, лягушка-квакушка и т. д.). Исполнение их требует величайшего мастерства. По исполнению они иногда приближаются к скороговоркам, иногда поются. Весь интерес их — это интерес к колоритному слову как таковому. Нагромождение слов интересно только тогда, когда и слова сами по себе интересны. Поэтому такие сказки тяготеют к рифме, стихам, консонансам и ассонансам, и в этом стремлении исполнители не останавливаются перед смелыми новообразованиями. Так, заяц назван «на горе увертыш» или «на поле сверстень», лисица — «везде поскокишь», мышь — «из-за угла хлыстень» и т. д. Все эти слова — смелые и колоритные новообразования, которые мы тщетно будем искать в русско-иностранных словарях.

Такая словесная колоритность этих сказок делает их излюбленным развлечением детей, которые так любят новые, острые и яркие словечки, скороговорки и т. д. Европейские кумулятивные сказки с полным правом могут быть названы детским жанром по преимуществу.

Кумулятивными можно назвать только такие сказки, композиция которых сплошь основана на обрисованном принципе кумуляции. Наряду с этим кумуляция может входить как вставной эпизод или элемент в сказки любых других композиционных систем. Так, например, элемент кумуляции имеется в сказке о царевне Несмеяне (Андр. 559, АТ 559), где пастух смешит царевну тем, что магическими средствами заставляет прилипать друг к другу все новых и новых животных и людей, образующих целую цепь.

Я не буду решать здесь проблему кумулятивных сказок исторически. Раньше чем делать такую попытку, необходимо дать научное описание материала не в пределах одной народности, а в пределах всего существующего международного репертуара. Следует подчеркнуть, что точное описание есть первая ступень исторического изучения и что пока не будет

дано систематического научного описания жанра, не может быть поставлен вопрос об историческом и идеологическом изучении. Предсказывать способы и пути исторического изучения этих сказок я здесь не буду. Такое изучение может быть только межсюжетным и международным. Изолированное изучение отдельных сюжетов или групп их к надежным общим результатам не приведет.

Сейчас, когда не сделана опись кумулятивных сказок, а часто они даже не осознаны как особый разряд, проблематика кумулятивных сказок не может быть разрешена с достаточной полнотой. Принцип кумуляции ощущается нами как реликтовый. Современный образованный читатель, правда, с удовольствием прочтет или прослушает ряд таких сказок, восхищаясь, главным образом, словесной тканью этих произведений, но эти сказки уже не соответствуют нашим формам сознания и художественного творчества. Они — продукт каких-то более ранних форм сознания. Мы в этих повествованиях имеем некоторое расположение явлений в ряд. Подробное международное историческое изучение этих сказок должно будет вскрыть, какие именно ряды здесь имеются и какие логические процессы им соответствуют. Примитивное мышление не знает времени и пространства как продукта абстракции, как оно вообще не знает обобщений. Оно знает только эмпирическое расстояние в пространстве и эмпирический отрезок времени, измеряемый действиями. Пространство и в жизни, и в фантазии преодолевается не от начального звена непосредственно к конечному, а через конкретные реально данные посредствующие звенья: так ходят слепые, перебираясь от предмета к предмету. Нанизывание есть не только художественный прием, но и форма мышления вообще, сказывающаяся не только в фольклоре, но и на явлениях языка. Но вместе с тем сказка показывает уже и некоторое преодоление этой стадии.

II

Я перехожу к перечислению типов, имеющихся в русском фольклоре.

Перечисление это не преследует целей скрупулезной полноты. Цель нижеприведенного перечисления — оправдать высказанные теоретические положения и показать возможность расположения сказочного материала по типам композиции. В указателе Аарне сюжеты пересказываются как попало. Нужен, однако, не приблизительный пересказ, а нужно научное определение или сюжета или типа в результате анализа. Нуж-

но выделение конструктивных элементов. Соответственно каждый устанавливаемый тип фиксируется следующим образом. Прежде всего формулируется экспозиция, т. е. начало, от которого нанизывается цепь. Определение экспозиции всегда укладывается в одно-два предложения (Дед посеял репку и т. д.). За ней следует кумуляция. Кумуляция вставляется нами в знаки повторения, заимствованные из нотописи (‖: :‖). Сцепление звеньев, как уже говорилось, может быть двояким: при включении каждого нового звена повторяются (рассказчиком от себя или действующим лицом сказки в форме пересказа или хвастовства) все предыдущие звенья. Схема такой кумуляции: a + (a + b) + (a + b + c) и т. д. В таком случае перед перечислением звеньев ставится слово respective (соответственно), что в данном случае означает: «после того, как заново перечислены все предшествующие звенья» (образец: «Петушок подавился»). Другая форма последовательности проще: звенья следуют одно за другим без повторения предыдущих звеньев по схеме a+b+c и т. д. (образец: «Глиняный паренек»). Развязка обычно также укладывается в одно — два предложения. Есть и такие случаи, когда развязки нет совсем: последнее звено цепи одновременно служит концом сказки.

Между экспозицией и развязкой имеется соответствие — позитивное или негативное. Петушок подавился, он посылает курочку за водой; следует кумуляция. Развязка — курочка приносит воду и спасает петушка; или она опаздывает, петушок уже издох. Иногда цепь не разрывается, а расплетается звено за звеном в обратном порядке, после чего дается развязка. В таком случае пишется: обратный ряд. Иногда с концом цепи сказка не кончается. Следует другая сказка (механическое присоединение) или данная же сказка имеет продолжение (органическое соединение), большей частью также кумулятивное. Такие части повествования обозначаются римскими цифрами I, II, III и т. д.

Для ясности повторяю, что по стилю можно установить два вида: формульные и эпические. Для каждой группы сказок указываются сперва формульные, потом эпические. Я приведу образцы из составленного мною каталога.

I. Ряд отсылок или насылок

Отсылка вызвана какой-либо бедой; пострадавший посылает за помощью. Первый встречный отказывает, посылает ко второму, второй — к третьему и т. д. **Насылка** (вдогонку) вызвана тем, что посланный не возвращается. За ним послан

второй, который тоже исчезает, за ним третий и т. д. Они возвращаются все вместе, гонят друг друга.

Формульные

1. «Смерть петушка». Петушок подавился. ||: Он посылает курочку за водой к речке (resp. речка к липе за листом, липа к девке за нитками, девка к корове за молоком, та к сенокосцам за сеном, те к кузнецам за косой, те в деревню за углем.— Уголь добыт, обратный ряд) :|| Курочка опаздывает, петушок подавился (вариант: курочка спасает петушка) (Андр. *241 I).

2. «Нет козы с орехами». Козел посылает козу за орехами. ||: Коза не возвращается. За козой посланы волки (resp. за волками медведь, за медведем люди, за людьми дубье и т. д. до бури.— Обратный ряд: буря идет воду гнать и т. д.) :|| Вот коза с орехами (Андр. 2015, АТ 2015).

Отметим еще вариант, который внесет в этот раздел некоторую ясность:

2 а. «Мыши нейдут горох брать». Просыпался горох. Хозяин зовет мышей подбирать. ||: Мыши нейдут; на мышей насылаются коты (resp. на котов волки и т. д. Обратный ряд) :|| Мыши идут горох подбирать.

II. Ряд (осуществленных или избегнутых) пожираний

Возможны 4 комбинации: негативная цепь дает положительный конец (съедение много раз избегается, но в итоге осуществляется); положительная цепь дает негативный конец (съедение много раз повторяется, но в итоге все выходят). Положительная цепь дает положительный конец (съедены все до одного персонажа). Негативная цепь дает негативный конец (ряд попыток не приводит ни к чему).

Формульные

3. «Колобок». Старуха печет колобок, он убегает. ||: Встречает зайчика (resp. волка, медведя, лисицу и др.), хвастает, что его не съедят. :|| Лиса его съедает (Андр. *296, АТ 2025).

Эпические

4. «Глиняный паренек». Бездетные старики лепят из глины паренька. ||: Он съедает клубок с веретенцем, затем бабушку с копылком, дедушку с топорком, Катьку с ведром, баб с граблями и др. :|| Козел бодает паренька, глина рассыпается, все выходят (Андр. 333 *В, АТ 2028).

5. «Пых». Дед да баба, уходя, запрещают детям ходить в погреб — там Пых. ||: Пых съедает Ваню (потом Маню, бабку, деда) :|| Пых лопается (Карн. 34).

6. «Волк-дурень». Волк голоден. ||: Встречает и хочет съесть козла (затем барана, свинью, кобылу). Каждое животное по-своему расправляется с ним :|| Волк удовлетворяется падалью (Андр. 122, АТ 122).

Великорусский материал очень скуден и не дает полного представления об этой сказке, подверженной большим колебаниям. Отдельные звенья цепи могут фигурировать как отдельные сказки или входить в состав других сказок. Кроме приведенных элементов, в некоторых случаях имеется советчик, который после каждой неудачи советует волку взяться за другое животное. Советчиком может быть лиса, которая советами губит волка, или же им может быть бог; в таких случаях волк страдает по собственной глупости. Иногда действию предшествует предсказание: волк в этот день будет счастлив, так как на нем играло солнце и пр. В таких случаях первым звеном цепи служит кусок сала, которое волк не берет, так как он думает найти что-нибудь получше, веря в предсказание лисы. Иногда в качестве последнего звена фигурирует человек (портной), который избивает волка. В таких случаях иногда следует новая сказка, а именно «человек на дереве».

7. «Пение волка». Живут мужик и баба. ||: Ежедневно волк поет им хвалебную песнь. Ему отдают подряд всех овец (затем кошку, собаку, жеребенка, быка, парничка, бабку, деда) :|| Мужик выходит сам, волк съедает и его (Андр. *162).

Сюда же можно отнести один случай, состоящий из нескольких цепей. Это «Звери в яме». В полной форме эта сказка состоит из четырех цепей. Она отнесена к разряду «поеданий» (одна из цепей), так как из остальных цепей две в других комбинациях не встречаются, а одна хотя и встречается в других комбинациях, но носит лишь вводный характер.

8. «Звери в яме».

1. *Набор.* Свинья уходит из дому. ||: Присоединяется волк (затем заяц, белка, лиса и др.) :||
2. *Падение в яму.* Звери падают в яму (все сразу или последовательно).
3. *Поедают друг друга.* ||: «Кто тоньше, того съедим». Съедается заяц (затем белка, свинья, волк) :|| Лиса остается одна.
4. *Лиса выбирается.* Лиса видит гнездо дрозда. ||: Просит его

накормить (затем напоить, насмешить, вытащить) :|| Дрозд помогает лисе выбраться (Андр. 20 А, АТ 20 А).

Сказка эта часто встречается в соединении с другими сказками. Последняя часть (4) может фигурировать как самостоятельная сказка (Андр. 56 *С). В указателях под № 21 приведен тип: животные съедают свои внутренности. Это не тип, а подробность, которая встречается в пределах различных типов, в том числе и в данном. Под № 20 С приведено: Звери бегут от кончины мира или от войны. Это опять но тип, а одна из возможных мотивировок набора зверей. Есть и другие мотивировки: звери уходят богу молиться; уходят, так как их хотят зарезать, встречают друг друга.

III. Ряд мен или обменов

Мена может совершаться либо по восходящей линии (за худшее получено лучшее) или, наоборот, по нисходящей; она может совершаться в действительности, или о ней мечтают.

Эпические

9. «Мена». Мужик награждается (за работу или услугу) слитком золота. ||: По дороге домой он меняет золото на коня (затем коня на корову, корову на овцу и т. д. вплоть до иглы) :|| Иглу он теряет, приходит домой ни с чем.

В диалоге, который герой ведет с встречными, он изредка рассказывает о всех предыдущих менах. Сказка иногда усложняется утверждением героя, что жена встретит его миролюбиво. Он выигрывает пари и становится богатым.

10. «За курочку уточку, за уточку гусочку». Лиса (или баба) просится ночевать, дает на хранение лычко. ||: Утром за пропавшее (якобы) лычко требует ремешок (затем за ремешок курочку, за курочку уточку, дальше гуся, индюшку, барашка, овечку, коровушку, быка, лошадку) :|| Уезжает на лошадке (Андр. 170, АТ 170).

Обычно следует сказка «Звери в санях» (Андр. 158, АТ 158). Сказка эта рассказывается как о лисе, так и о бабе. Лиса более уместна. Она за ночь съедает спорный объект, чем мотивируется ее требование, тогда как притязания бабы необоснованны.

11. «Воздушные замки». Мужик прицеливается в зайца. ||: Мечтает продать шкуру (далее купить свинку, на поросят приобрести дом; женитьба, дети) :|| Спугивает зайца (Андр. 1430 *А, АТ 1430).

Данный случай — великорусская формулировка типа. Исходный пункт (заяц, птица, горшок с молоком, медом, ри-

сом, корзина с яйцами и пр.) может меняться, равно как и обстановка (на охоте, дома, по дороге на рынок). Абстрактная формулировка возможна, но она может быть дана только по специальном изучении этого типа.

12. «Ненасытная баба» (или «Золотая рыбка»). Мужик ловит золотую рыбку (или рубит в лесу волшебное дерево), которая просит отпустить ее и обещает выполнять все его желания. ||: Его жена желает иметь хлеб (затем избу, стать женой бурмистра, барина, полковника, генерала, царя, стать богом или морской царицей) :|| Вновь в избе (или превращение в животных) (Андр. 555, АТ 555).

Сказка эта — исключительный пример ассимиляции волшебной сказки с кумулятивной. С одной стороны, это типичная волшебная сказка: пощада животного, приобретение волшебного помощника, исполнение трудных задач при помощи него — типичные элементы волшебной сказки; с другой стороны, в смене и нарастании одинаковых элементов — весь смысл сказки, и с этой точки зрения она может считаться кумулятивной.

IV. Напрашиваются в избу или изгоняются из нее (или не пускают в нее)

Формульные

13. «Терем мухи». Муха строит (находит) терем. ||: Напрашивается вошь (resp. комар, мышка, ящерка, заяц, лиса, медведь) :|| Медведь садится на терем, раздавливает его (Андр. *282).

Эпические

14. «Занятая избушка». Коза (лиса) занимает избушку зайчика. Зайчик жалуется собаке. ||: Собака (затем кабан, волк, бык, медведь, лев) не могут выгнать козу :|| Выгоняет пчела (петух, еж) (Андр. 212, АТ 2015).

Сказка эта чаще всего встречается как продолжение сказки «Коза лупленая», но возможна и как целая сказка, а также и в соединении с другими сказками.

15. «Зимовье зверей».

1. *Набор.* ||: Старики хотят резать петуха (затем гусака, барана, свинью, быка) :|| Звери убегают.
2. *Постройка избы.* Бык предлагает строить избу. ||: Отказываются петух (затем гусак, баран, свинья) :|| Бык строит избу сам.

3. *Зимовье.* Настает зима, звери мерзнут. ||: Напрашиваются к быку свинья (затем баран, гусак, петух) :||
4. *Непрошеный гость.* Волк хочет занять избу. ||: Звери его пугают — свинья хрюкает, баран бодает и пр. :|| Волк убегает (Андр. 130, АТ 130).

О «наборе» см. выше. Часть 4 не содержит кумуляции. Она встречается и в других соединениях (см. Андр. 210 А), АТ 210). В некоторых вариантах (особенно западноевропейских) фигурирует лишь первая или четвертая часть. В таких случаях вместо второй и третьей частей имеется иной мотив: звери занимают чужую избу.

Во всех приведенных случаях действующие лица — животные. О людях подобные сказки рассказывают редко. Нам встретился только один случай. От приведенных он отличается наличием сложной психологии в человеческих взаимоотношениях.

16. «Наказанная дочь».

1. Истоплена баня для младшей дочери. Она ушла по ягоды и не является. ||: Зовет мать (затем отец, братья, сестры, невестка) :|| Они моются сами.
2. Ночью она является. ||: Просится к отцу (затем к матери, братьям, сестрам), они ее не пускают :|| Она замерзает (Карн. 109).

V. Напрашиваются в сани (телегу, лодку)

Эпические

17. «Подвези меня». Едет в санях лиса (мужик). ||: Напрашивается заяц (затем лиса, волк, медведь) :|| Сани ломаются.

17а. Едет в санях лиса (мужик). ||: Волк просит положить лапу (затем другую, третью, четвертую, хвостик) :|| Сани ломаются (Андр. 158, АТ 158 — первая половина). На Западе эта сказка обычно прибавляется к сказке «Смерть петушка» (АТ 2021).

VI. Ряд приобретений или наград

18. «Удачные покупки». Внучек отпрашивается у бабки торговать. ||: Он покупает курочку (resp. уточку, барана, коровушку, лошадку. Каждое животное издает свои звуки) (Карн. 68).

19. «Панские награды». Старик служит у пана. ||: За первое лето он получает курочку (resp. за второе — петуха, далее уточку, гуся, барана, теленка) :|| (Шейн 979 и варианты).

VII. Ряд действий невпопад

Эпические

20. «Набитый дурак». Идет потереться около людей. Не понимает советов матери, все делает невпопад. ||: На похоронах говорит «Носить не переносить» (затем на свадьбе — «Канун да свеча»; на пожаре подыгрывает на дудочке; мужикам, везущим зерно, желает царство небесное и т. д.) :|| Его всюду избивают (Андр. 1696, АТ 1696). Известна в песенной форме.

VIII. Ряд отказов в помощи

Формульные

21. «Война грибов». Гриб боровик зовет на войну белянок. Они отказываются. ||: За ними отказываются опенки (затем рыжики, волнушки, мухоморы и другие) :|| Соглашаются грузди (Андр. *297, АТ 297 B).

Известна также как песня.

IX. Цепляются друг за друга, становятся друг на друга

В этих сказках мы имеем дело с цепью человеческих тел или тел животных. Цепь создается или по горизонтали (цепляются, прилипают), или по вертикали вверх (становятся один на другого), или вниз (спускаясь, цепляются один за другого).

Формульные

22. «Репка». Дед посадил репку. ||: Не может ее вытащить. Помогает бабка (resp. внук, внучка, сучка и т. д.) :|| Репа вытащена (Андр. 1960 *Д I, АТ 1960 D).

Сказка общеизвестна, но в сборниках встречается редко.

Эпические

23. «Волк и портной» («Человек на сосне»). Волки хотят поймать человека на сосне. ||: Становятся один на другого (до семи) :|| Человек: «Нижнему больше всех достанется!»

Падают (Андр. 121, AT 121). Эта сказка чаще всего служит продолжением сказки «Волк дурень» (Андр. 122, AT 122), но встречается и самостоятельно. Более распространена на Украине и в Белоруссии, чем у великоруссов. Любопытно африканское сказание: люди хотят достичь неба; ставят друг на друга деревянные ступы; до неба не хватает как раз одной ступы; они решаются взять нижнюю — все разваливается (L. Frobenius, Die Weltanschauung der Naturvölker, 1898). Из сопоставления этого случая с предыдущим и другими можно вывести отвлеченную формулировку этого типа.

Случаев опускания вниз в великорусском материале нет. См. AT 1250. Формулировка (нерусского) материала гласила бы: Хотят достать воды. ||: Один цепляется за перекладину колодца (затем другой за его ноги и т. д.) :|| Верхний устает, хочет поплевать в руки, все падают.

Этот случай регистрируем лишь для сравнения.

X. Убиваются о пустяках

Формульные

24. «Разбитое яичко». Курочка разбивает яичко. ||: Дед рассказывает бабе, баба плачет (resp. дьячок рвет книги, дьяк звонит в колокол и т. д.) :|| Поп сжигает церковь (Андр. *241 III, AT 2022).

Здесь приведены только три звена, наиболее характерные и устойчивые. На самом деле их всегда больше, но они сильно варьируют. Для этой сказки характерна необычайная суматоха: люди совершают с отчаяния ряд нелепых поступков. Каждое новоприбывшее лицо выслушивает весь рассказ сначала, а затем с отчаяния выкидывает какую-нибудь нелепость.

Данный случай — великорусская формулировка. В международном масштабе экспозиция сильно варьирует.

Эпические

25. «Жалостливая девка». Девушка идет к реке выполаскивать швабру. ||: «Если рожу сына — утонет». Присоединяется баба (затем мать, отец, бабка и т. д.), воют :|| Жених покидает невесту (Андр. 1450, AT 1450).

Великорусский материал не дает вполне четких случаев. Характер цепи иногда утрачен. Обычно следует другая сказка: жених (или другое лицо) отправляется искать, кто глупее.

XI. Спрашивают, перечисляют, многократно рассказывают и пр.

В этот разряд отнесены сказки, где кумуляция создается исключительно диалогами. Диалоги имеются, правда, и в других сказках, но там, кроме диалога, имеется и действие. Здесь двое стоят и говорят, и вся сказка основана на вопросах, ответах, переспрашиваниях и т. д.

Многие из нижеприведенных случаев представляют собой не сказки, а прибаутки. Не учитывать их, однако, все же нельзя, хотя и вводить их можно также лишь с оговоркой. Среди приведенных случаев есть такие, которые можно бы выделить в подрубрику логических рядов: причинный ряд («отчего»), целевой («куда», «для чего»), относительный ряд («который»). Последний в великорусском материале не встречается (АТ 2035). Относящиеся к этому классу случаи мы не будем делить на формульные и эпические. Формулировка будет дана в более свободной форме, чем выше.

26. «Отчего». Орешник, что́ кочетка поцарапал? и т. д. (Андр. 241 II).

27. «Куда». Куда с смолой? Лодку смолить.— Куда с лодкой? Рыбку ловить.— Куда с рыбкой? Ребят кормить.— Куда с ребятами? Овец пасти и т. д. (Андр. *2015 II, АТ 2016*).

28. «Где». Коза, где была? Коней пасла.— Где кони? Николка увел.— Где Николка? В клеть ушел.— Где клеть? Водой унесло и т. д. (Андр. *2015 I, АТ 2018).

29. «Для чего». Что делаешь? Ямку копаю.— Для чего ямка? Копейку ищу.— Для чего копейка? Иголок купить и т. д. (Шейн 273).

30. «Все благополучно». Перочинный ножик сломали.— Как сломали? С иноходца кожу сдирали и т. д. (Конь подох, дом сгорел, жена умерла и пр.). (Андр. *2014 I, АТ 2040).

31. «Хорошо да худо». Горох редок уродился (худо). Хоть редок, да стручист (хорошо). Повадилась свинья, все изъела (худо). А я свинью убил да ветчины насолил (хорошо) и т. д. (Андр. 2014, АТ 2014).

ЭДИП В СВЕТЕ ФОЛЬКЛОРА

1. Методологические предпосылки. Сопоставление фольклора с исторической действительностью — одна из важнейших задач фольклористики. Дело, однако, не в том, чтобы вскрыть некоторые соответствия между частными элементами фольклора и отдельными событиями исторического прошлого. Дело в том, чтобы найти в истории те причины, которые вызвали в жизнь самый фольклор и отдельные сюжеты.

Такая задача сравнительно легко разрешима, если сюжет непосредственно отражает это прошлое. Так, вполне разрешима задача сопоставления сватовства героев с некогда имевшимися формами брака. В очень многих случаях удастся показать, что формы сватовства в фольклоре соответствуют некогда имевшимся и ныне исчезнувшим формам брака.

Сложнее обстоит дело, когда мы в фольклоре встречаемся с мотивами и сюжетами, которые явно непосредственно не восходят ни к какой исторической действительности. Никогда не существовало крылатых коней, волшебных дудочек, сталкивающихся гор, одноглазых великанов и т. д. Здесь прошлое или затемнено, деформировано, или мотив создался на основе каких-то мыслительных процессов, которые еще недостаточно изучены и известны.

Широкое изучение фольклора в его историческом развитии показывает, что в тех случаях, когда историческое развитие создает новые формы жизни, новые хозяйственные завоевания, новые формы социальных отношений, и это новое проникает в фольклор, старое не всегда отмирает и не всегда вытесняется новым. Старое продолжает сосуществовать с новым или параллельно или вступая с ним в различные соединения гибридного характера, которые невозможны ни в природе, ни в истории. Производя впечатление чистой фантастики, они тем не менее совершенно независимо друг от друга возникают везде там, где произошли вызвавшие их к жизни исторические сдвиги.

Так, крылатый конь представляет собой соединение из птицы и коня, возникшее благодаря тому, что культовая роль птицы с приручением лошади перешла с птицы на коня. Всякое такое наблюдение должно быть доказано на широком фактическом историческом и фольклорном материале. Приведем еще пример: в сказке рассказывается, как герой в лесу видит дом. Дверей нет, в дом не попасть. Но вот он видит «в столбике чуть заметные дверцы» и через них входит в дом. Что здесь произошло? Были свайные постройки, постройки на столбах. Эти постройки в сказке прослеживаются довольно хорошо [1]. Свайные постройки заменяются обычными наземными постройками. Их смена в быту дает их соединение в мышлении, перенос нового на старое. Дверь наслаивается на столб, получается образ двери в столбе.

В сущности тот же процесс отражается и в изобразительном искусстве, и в быту, и в языке [2].

Как показал Марр, олень, древнейшее ездовое животное, сменился лошадью. Их смена в быту дает их соединение в сознании. В сознании человека олень встречается с лошадью и образует гибридное образование из оленя и лошади. Хотя в природе такие соединения невозможны, но мыслительный гибридный образ оленя и лошади настолько реален и силен, что он переносится в действительность, создается искусственно. Марр еще не знал, что на лошадь надевали оленьи рога и на таких лошадях, украшенных оленьими рогами, ездили. Образец наряженной таким образом лошади имеется в Эрмитаже.

При исследовании подобных явлений необходимо определить, что с чем столкнулось и какое образование из этого создалось. Такие гибриды лежат в основе не только отдельных слов или зрительных образов в быту или в фольклоре. Ими могут быть объяснены фольклорные мотивы, сюжетные ситуации и целые сюжеты. В частности, такое же гибридное образование лежит в основе сюжета о герое, убивающем своего отца и вступающем в брак с матерью.

2. Фольклорность Эдипа. Задача, которая ставится в этой работе, не охватывает всей проблематики, связанной с Эдипом. Для этого требовалось бы большое исследование. Вопрос ставится скромнее: проследить в этом сюжете отраженные в нем столкновения исторических противоречий.

Об Эдипе уже имеется огромная литература. Однако эти

---

[1] В. Я. Пропп, Мужской дом в русской сказке,— «Ученые записки ЛГУ», № 20. Серия филологических наук, вып. 1, 1939.

[2] Н. Я. Марр, Средства передвижения, орудия самозащиты и производства в доистории,— Н. Я. Марр, Избранные работы, т. III, Л., 1934.

работы не могут нас удовлетворить. До сих пор нет сводки существующего материала, и все работы ведутся на ограниченном, а не на сравнительном фольклорном материале. Во-вторых, они не могут нас удовлетворить и со стороны метода и затронутой в них проблематики. Если оставить в стороне работы фрейдистские и работы в духе мифологической школы, то основной вопрос, широко дебатировавшийся в науке, это вопрос о том, заимствован ли данный сюжет из античности или нет. Но вопрос этот не решает сути дела. Даже если бы заимствование (или отсутствие его) было установлено окончательно, проблема возникновения данного сюжета этим не была бы решена.

Чтобы решить поставленный нами вопрос, недостаточно материала одной-двух народностей; для этого должен быть привлечен весь существующий материал. В фольклоре сюжет Эдипа известен в форме сказки, легенды, эпической песни, лирической песни и народной книги. Кроме того, в литературе, имеющей полуфольклорный характер, он известен в форме трагедии, драмы, поэмы, новеллы. Он известен у всех европейских народов, а также в Африке (зулу) и у монголов. Перечень материалов так велик, что не укладывается в рамки небольшой статьи: обзор материала мог бы составить предмет специального историко-литературного исследования. Указатели сказочных сюжетов знают два типа (АТ 931 и 933) нашего сюжета. На самом деле может быть фиксировано четыре типа, в которые укладывается почти весь европейский материал. Типы эти следующие:

Андрей Критский всегда начинается с пророчества. Герой спущен на воду, воспитывается в монастыре или корабельщиками, рыбаками и т. д.; узнает, что он найденыш, и уходит от воспитателя. Он нанимается стеречь сад в доме своих родителей, убивает при этом отца, приходящего его проверить, и женится на его вдове. Узнав истину, налагает на себя или принимает покаяние: он уходит под землю (зарывается в колодец и пр.). Когда о нем вспоминают, он уже мертв, но он святой или он умирает тут же как святой, доканчивая свой знаменитый канон, канон Андрея Критского.

Это — наиболее полный тип сюжета и наиболее близкий к Эдипу, за одним исключением: герой не воцаряется. Тип этот известен только русским, украинцам и белоруссам и в несколько сокращенной и отличной форме — сербам.

Тип Юды развивается сначала так же, как и тип Андрея Критского. У воспитателя он убивает своего сводного брата и бежит. В отличие от Андрея Критского он иногда воспитывается в королевской среде, он найден королевой. На

родине он нанимается к градоправителю, обычно — к Пилату. Чтобы ему угодить, он ворует яблоки в саду своего отца. Пойманный на месте преступления, убивает отца. Он женится на его вдове и, узнав истину, уходит в апостолы к Христу.— Тип этот очень близок к типу Андрея Критского, отличаясь от него только деталями, концом и трактовкой героя как злодея.

Тип Григория начинается с кровосмесительного брака брата и сестры. После рождения и удаления ребенка отец уходит в Иерусалим замаливать свои грехи и там умирает. Место воспитания героя подвержено большим колебаниям. Узнав о своем происхождении, он уходит искать своих родителей. Григорий, как правило, женится на королеве, которую он часто освобождает от ее притеснителей. Заблаговременная смерть отца устраняет из сюжета отцеубийство. Григорий воцаряется (хотя имеется и буржуазная трактовка этого сюжета). Узнав истину, он, в отличие от Андрея Критского, уходит не под землю, а запирается на острове в пещеру. Его находят, и он становится папой. Слава его святости наполняет мир, она доходит и до его матери. Она приходит к нему исповедываться, и они узнают друг друга.— Этот тип характерен для католического Запада и для Польши. Известен он также и у чехов и в рукописной традиции у русских.

Тип Альбана начинается с кровосмесительного брака короля с дочерью. Мальчика заносят в чужую землю и бросают у дороги. Нашедшие его нищие относят его к королю этой страны. Здесь он воспитывается и остается. Король выдает его за своего сына, женит его на дочери соседнего короля и умирает. Дочь короля — не кто иная, как мать мальчика. Но так как он рожден от кровосмесительного брака отца с дочерью, то его жена ему одновременно мать и сестра по отцу, а его отец ему одновременно дед, как отец его матери. Когда истина обнаруживается, жена вызывает своего отца, и они втроем уходят в пустыню. Но дьявол вновь искушает старика-отца. Он вновь грешит с дочерью, юноша-сын их подстерегает и убивает обоих родителей, а сам уходит в пустыню. Впоследствии он становится святым, и от трупа его исходят чудеса.— Тип этот довольно редок и преобладает в латинской рукописной, а не в фольклорной традиции. Однако отголоски его имеются в «1001 ночи».

Достаточно даже данной беглой характеристики сюжета, чтобы вывести заключение, что в европейской традиции имеется не только «Царь-Эдип», но и «Эдип в Колоне». Герой уходит в пещеру, под землю, в могилу и становится святым. В то время как «Царь-Эдип» вызвал целую литературу, связь

европейских материалов с «Эдипом в Колоне» осталась совершенно незамеченной.

Мы рассмотрим весь сюжет, мотив за мотивом, пользуясь методом, установленным выше. Сюжет не возникает, как прямое отражение общественного уклада. Он возникает из *столкновения*, из *противоречий* смещающих друг друга укладов. Проследить эти противоречия, проследить, что с чем столкнулось в исторической действительности и как это столкновение рождает сюжет,— в этом и состоит наша главная задача.

Для решения этой задачи мы привлечем не только весь известный нам материал по данному сюжету, но и волшебную сказку, как таковую, ибо «Эдип» композиционно представляет собой довольно типичную волшебную сказку.

3. *Пророчество*. В «Эдипе» Софокла события развиваются перед зрителем из конца. К моменту, когда на сцене перед народом появляется царь, все основные события его жизни уже в прошлом. Изложение событий ведется не в хронологическом порядке. Но если перераспределить их в порядке их временно́й последовательности, то жизнь Эдипа определилась еще до его рождения. Фиванскому царю Лаию, его отцу, было, по рассказу Иокасты, его матери, предвещано следующее:

Однажды Лаий, не скажу от Феба,
Но в Дельфах, от гадателей его,
Ужасное вещанье получил,
Что смерть он примет от десницы сына,
Рожденного в законе им и мной
(Соф., стр. 107—108).

Итак, Лаий будет убит своим сыном. Здесь нет еще второй половины пророчества: что сын женится на его вдове. Эта вторая половина открывается гораздо позже, много лет спустя, и не родителям героя, а юноше Эдипу, уже после его изгнания. От того же дельфийского оракула Эдип узнает,

Что с матерью преступное общенье
Мне предстоит, что с ней детей рожу я,
На отвращенье смертным племенам,
И что я кровь пролью отца родного
(Соф., стр. 112).

Итак, отец знает, что он будет убит сыном, сын же знает больше своего отца: он знает, что ему предстоит преступное общение с матерью. Такое распределение совершенно не в духе народной традиции. Обычно в сказках пророчество дается (в очень разнообразных формах) при рождении или еще до рождения ребенка сразу в полной форме. О нем знают

родители, но о нем не знает ребенок. Тем, что Софокл заставляет знать об этом самого героя, он придает всему сюжету трагическую значительность. Если бы Эдип не знал о пророчестве, никакой трагедии не получилось бы, получилась бы роковая случайность, как это обычно имеет место в сказке. Есть, правда, и в сказке случаи, когда мальчик знает о своей судьбе. Так, в румынской сказке мальчик уже после воспитания у мельника встречает ангела: «Остерегайся царской дочери и не показывайся ей; она будет требовать тебя в мужья, хотя она твоя мать» [3]. Он действительно женится на ней, но не делит с ней ложа. Подобные случаи — творческие переработки, смягчающие ужас греха. В русской и белорусской сказке мальчик, еще не родившись из чрева матери, кричит: «Я на матке женюсь, а батьку с ружья убью» (См. 186) или: «Батьку убью, матку за себе замуж возьму» (Добр., стр. 270). Но тем не менее трагедии не получается: герой не делает никаких попыток избежать своей судьбы, как это делает Эдип, избегающий своих родителей. Над героем сказки в его сознании нет нависающего рока. У Софокла предвещание связано со всем сюжетом органически, фольклорный же материал показывает слабую связь пророчества с внутренней, психологической, и внешней, композиционной, структурой сюжета. Оно может отсутствовать без всякого влияния на сюжет, может быть без ущерба для него вычеркнуто. Пророчеством мотивируется удаление младенца. Но удаление может быть мотивировано и иначе. Так, в «Григории» и «Альбане» оно мотивируется кровосмесительным браком родителей, и в этих типах пророчества никогда нет. Уже этим доказывается заменимость пророчества в этом сюжете. Но нередко пророчество отсутствует и в иных, самых разнообразных и многочисленных случаях. Уже Лурье заметил, что в фольклоре пророчества всегда сбываются. Тем не менее пророчество не представляет собой завязки. Пророчество, начальный момент рассказа, есть производное от конца. Не пророчество определяет собой конец, а наоборот. Из конца при некоторых условиях — которые и подлежат нашему изучению — наращивается пророчество.

При таком понимании дела становится понятным, почему пророчества всегда сбываются. Характерно, что ни один из африканских текстов также еще не содержит пророчества. Таким образом, ранняя форма сюжета еще не знает предвещаний.

[3] Rumänische Märchen und Sagen aus Siebenbürgen. Gesammelt und ins Deutsche übersetzt von Franz Obert,— «Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde», Bd 42, H. 2—3, Hermannstadt, 1924, № 46.

Однако, если мы сопоставим конец «Эдипа» с пророчеством, то конец все же не вполне соответствует началу. Пророчество говорит только об отцеубийстве и кровосмесительном браке. Между тем происходит не только это. Эдип занимает якобы чужой престол, не зная, что это — престол его отца. Он женится на матери и престол получает через женитьбу. Другими словами, пророчество не включает будущего царского сана и способа, каким герой получит престол. Исходя из предположения, что пророчество есть производное от развязки, оно должно было бы выглядеть так: 1) Эдип убьет царя и займет его престол; 2) этим царем окажется его отец; 3) престол он получит из рук женщины, вдовы царя, и 4) и, как естественное следствие этого, этой женщиной окажется его мать.

Такая формулировка исходит из предположения, что первично не убийство о т ц а, а убийство ц а р я, безотносительно к тому, кто он. Такое предположение позволяет высказать гипотезу, что сюжет возник из исторически имевшихся форм борьбы за власть, вернее, из столкновения двух форм наследования власти. «Эдип» — исконно царский сюжет, как и подлинная волшебная сказка, он кончается воцарением. Нисхождение в мещанскую среду происходит гораздо позднее в Европе — в средние века, в легенде о Юде, о купеческом сыне и др. В Европе «Григорий» сохранил царскую форму сюжета благодаря тому, что герой впоследствии становится п а п о й, что вполне соединимо с царским происхождением героя, тогда как демократический Андрей Критский становится простонародным святым. Альбан и Павел Кесарийский всегда царского происхождения.

Все это заставляет нас рассмотреть момент в о ц а р е н и я героя, сопоставить его с действительно имевшимися формами воцарения и проследить, когда и как здесь могло появиться пророчество. Так как пророчество предвосхищает конец, то рассмотрение пророчества прольет некоторый свет на мотив отцеубийства. С о д е р ж а н и е пророчества необходимо рассмотреть раньше самого ф а к т а пророчества. Пророчество говорит об убийстве отца (царя) сыном (наследником). Наследование от отца к сыну — более поздняя форма наследования. Не всегда власть переходила от отца к сыну по мужской линии. Власть переходила от царя к зятю, т. е. к мужу дочери, т. е. передавалась через женщину, через брак. Фрезер об этой форме говорит следующее:

«У некоторых арийских народов на известной стадии их общественного развития существовал обычай, по которому царское происхождение или царская кровь передавались не

через мужчин, а через женщин, по которому также трон из поколения в поколение переходил к мужчине чужого рода, иногда даже к чужеземцу, который, женившись на одной из царевен, делался царем у народа своей жены. Народная сказка, имеющая бесчисленные варианты, рассказывающая об искателе приключений, являющемся из неизвестной страны и умудряющемся получить руку царевны, а с ней и половину царства, эта народная сказка является, быть может, отдаленным эхом совершенно реального обычая древности» (Фрэзер I, 182).

Фрезер говорит здесь о половине царства. Но половина царства — сказочное смягчение более ранних и исконных форм, имеющихся как в исторической действительности, так и в фольклоре. Герой убивает царя и получает все царство — обстоятельство, явно смягченное в фольклоре: старый царь остается в живых, но делит с ним свое царство.

Убийство царя его наследником подробно исследовано Фрезером. Царь устраняется до его естественной смерти. Убийство царя лежит в центре внимания всей «Золотой ветви» Фрезера. Здесь нет необходимости входить в весь комплекс этого сложного явления. Для нас важен один из случаев такого убийства в фольклоре, а именно убийство царя его будущим зятем.

Фрезер устанавливает сроки, в какие царь мог сменяться и убиваться. Сроки эти различны, но сказка показывает совершенно ясно (и на это Фрезер не обратил внимания), что смена могла наступить тогда, когда дочь царя достигала брачного возраста. Ее жених — смертельный враг царя, ее жених есть наследник, он тот, кто его убьет.

Почему царь убивался? Это вопрос историко-этнографический. Можно предположить (это вытекает из материалов Фрезера), что вождя-жреца нельзя было допускать до физической слабости и старости, так как от царя-жреца зависят не только люди, но и солнце, и скот, и урожай. Он царствует в силу своей магической заряженности. Падение физических сил знаменовало падение магических сил, а таковое означало величайшее бедствие для народа, до этого его нельзя было допускать.

Примеры убийства царя его зятем в фольклоре не так редки, хотя, естественно, это убийство заменилось компромиссом, при котором новый царь при жизни старого царя получает его дочь и полцарства, а все царство получает после естественной смерти царя (царь убивается: Худ. 83; Аф. 212, 216, 216 вар. 2; ЗВ 105; См. 4, 30 и др.).

Во всех этих случаях сына еще нет. Здесь отражена та историческая эпоха, когда наследование шло через зятя. Вражде к сыну, таким образом, предшествует вражда к будущему зятю, а вместе с тем иногда вражда к дочери. Древность мотива вражды к зятю доказывается наличием этого мотива в американских мифах, в то время как вражда к сыну здесь еще совершенно отсутствует. «О, Тлаик очень жестокий человек. Он убивает всех женихов своей дочери» (Боас, 65). Или: «„Ты пришел, чтобы жениться на моей дочери?“ — „Да, для этого я пришел“. Тогда вождь заставил его сесть рядом с ним, чтобы сжечь его» (Боас, 118). В другом месте старуха (эквивалент нашей яги) говорит герою: «Вождь отдает свою дочь тем, кто приходит навестить его. Затем он предлагает сделать им что-нибудь, что убьет их» [4].

Это далеко не единичные случаи, но нам нет необходимости приводить их целиком, нам важно установить наличие этого мотива у тотемических народов Америки при отсутствии там же вражды к сыну. Можно возразить, что мотив вражды к зятю и мотив вражды к сыну — совершенно разнородные, друг с другом несравнимые мотивы, что они не обладают историческим или фольклорным родством. Однако родство их доказывается тем, что вражда к будущему зятю входит в тот же сказочный канон, в ту же композиционную систему, что и вражда к сыну. Страх перед зятем ведет к задаванию трудных задач, которые должны извести зятя, но которые приводят к тому, что зять заменяет тестя на его престоле,— мотив, известный вплоть до современной сказки. Историческое же родство этих мотивов доказывается наличием у более примитивных народов в Америке мотива страха перед зятем и у более развитого народа зулу страха перед сыном в пределах одной и той же композиционной системы.

В зулуской сказке читаем: «Рассказывают, был один вождь; он породил множество сыновей. Но он не любил рождения сыновей, ибо он говорил, случится, если сыновья будут взрослыми,— случится, что они отнимут у него власть» (Ск. зулу, стр. 56). Сын удален отцом-вождем из страха, что он лишит его власти. Он воспитывается в лесу зверем, приобретает неуязвимость, возвращается и убивает отца.

Совершенно то же, но уже в затемненной форме, имеем и в мальгашской сказке, уже низведенной в среду обычных людей, а не вождей и будущих вождей-царей. «Затем они сговорились, что бросят свое дитя в пруд, если это будет сын, из

[4] A. L. Kroeber, Gros Ventre Myths and Tales,— «Anthropological Papers of the American Museum of the Natural History», vol. I, pt III, New York, 1907, стр. 88.

страха, что он повредит им, когда он вырастет большим»[5].

Чем вызвана эта смена, смена страха перед зятем страхом перед сыном? Она вызвана сменой форм правления: наследник-зять заменился наследником-сыном. Именно такая форма наследования зарождалась у зулу, и именно на этой стадии и должен был возникнуть мотив страха перед сыном, а вместе с тем и мотив отцеубийства. «Тема гонимой жены с ее детьми или детей, гонимых своим отцом-вождем, является очень распространенной»,— говорит Снегирев (Ск. зулу, стр. 22).

Однако сравнение этих двух форм наследования (через зятя и через сына) показывает одно существенное отличие. Наследование через з я т я есть к о н ф л и к т н а я форма наследования: тесть убивается. Наследование через сына не есть, как таковая, конфликтная форма: отец-царь радуется рождению сына. Для этой стадии общественного развития характерна радость рождению сына; желание сына — мотив, также чрезвычайно распространенный в фольклоре вместе с мотивом молитв о рождении сына у бездетных родителей «при жизни на утеху, по смерти на замену».

Хотя вражда между отцом и сыном исторически также имелась — отцы убиваются своими наследниками вплоть до XIX в., но не отсюда возникает сюжет. Новые общественные отношения не создают нового сюжета, а п е р е н о с я т с т а р ы й к о н ф л и к т н а н о в ы е о т н о ш е н и я: сын-наследник, заступив зятя-наследника, принимает на себя функцию вражды к нему (отцу.— *Ред.*) и убийства его. Так возникает мотив отцеубийства в фольклоре.

Но этим вносится некоторая ясность только в одну сторону пророчества, в его содержание, этим еще не объяснен самый факт пророчества. Сопоставление пророчеств показывает замечательную закономерность. Оракулов, предвещаний, пророчеств совершенно нет в тех случаях, когда власть переходит от царя к его зятю, когда зять этот вперед неизвестен, когда он из другого рода, когда он чужеродный.

В огромном большинстве случаев в сказке дело происходит именно так, причем сказка здесь отражает исторически имевшееся положение, отражает и убийство будущего тестя без всяких пророчеств. Положение, что царь будет убит и замещен зятем, было общеизвестно; сам царь знал, что он неминуемо будет убит, и нередко сам кончал самоубийством. Если бы, однако, имевшееся положение изложить в форме оракула, то оракул звучал бы так: «Царь, к тебе явится чуже-

[5] G. F e r r a n d, Contes populaires malgaches, Paris, 1893, стр. 93.

родный человек, который женится на твоей дочери, убьет тебя самого и займет твой престол». Но этих оракулов нет, как правило, они есть только как исключение. Но эти исключения показывают, что данная здесь конструкция оракула не есть конструктивная фикция, что она дана в природе вещей. Так, царю Эномаю было предсказано, что он умрет, если его дочь Ипподамия выйдет замуж.

Таким образом, мы видим, что пророчества еще нет при наследовании от зятя к тестю.

Но пророчества нет еще и на ранних стадиях мотива отцеубийства. Так, в зулуской сказке его нет. Удаление сына мотивируется не пророчеством, а страхом перед сыном. Но страх перед сыном в эпоху патриархальную становится непонятным — здесь, наоборот, желают сына, и страх мотивируется из развязки, из конца. Пророчество возникло и заместило непосредственный страх перед сыном в такую эпоху, когда отцовская власть уже не только укрепилась, но составляла одну из основ гражданской и государственной жизни. Герой такой эпохи или такого государственного строя не может хотеть убить своего отца, или он уже не герой, а злодей. В сюжет вносятся (не сразу и не безусловно) поправки. Так, сознательное убийство заменяется бессознательным, намеренное убийство по собственной воле заменяется убийством по воле богов — ибо теперь появились уже и боги.

Африканский текст (зулу) ясно показывает, что сознательное убийство предшествовало бессознательному.

Пророчество совершенно чуждо догосударственным народам. Пророчество появляется вместе с патриархальной государственностью. Сын не может даже хотеть убить отца. Наоборот, отец, в руках которого находится вся полнота власти, волен поступить с сыном по своему усмотрению. Эдип, убивший отца,— злодей, хотя и невольный. Наоборот, преступление Лаия, пытавшегося убить сына, никогда не испытывается как преступление. Совершенно иную картину имеем в ранних формах, когда государства еще нет и отцовская власть еще только зарождается. Здесь отец, пытающийся убить своего сына,— злодей. Наоборот, сын, убивающий своего злодея отца,— отнюдь не преступник и не страдалец, а народный герой (зулу).

Все эти факты объясняют не только содержание пророчества. Они объясняют также, почему в пророчестве нет замещения на престоле отца, воцарения: потому что в воцарении сына не было ничего противоестественного, требовавшего мотивировки через оракул,— мотивировки требовало только убийство.

Этим объясняется, что оракул никогда не говорит об убийстве тестя, а только об убийстве отца или равного ему по значению лица. Акрисию, царю Аргосскому, было предречено, что он будет убит внуком, сыном его дочери Данаи, который наследует его царство. Это — Персей. Здесь сын дочери явно пришел на смену мужу дочери, а с внуком появляется и пророчество. Мидийский царь Астиаг видит сон, предвещающий ему опасность со стороны потомства его дочери. Это — Кир, который, родившись, назначается на уничтожение, но спасается, воспитывается в тиши, а затем подымает Персию на восстание и отнимает у своего деда царство (Герод. I, 107—128). Характерен здесь героизм воцарения, никакого греха в убийстве деда еще нет. Характерна также та устойчивость, с которой власть переходит еще не к сыну, а к внуку, сыну дочери. Передатчицей престола все еще служит дочь. В утерянной трагедии Софокла «Алеады» Алей, царь аркадской Тегеи, получил в Дельфах оракул, что его сыновья погибнут от сына его дочери Авги, если таковой родится. Это — Телефот. Он убивает своих дядей, заменяющих в этой трагедии отца, так как отец его — Геракл. Эти случаи объясняют и страх перед дочерью, ее изгнание вместе с сыном. Пелию было предсказано, что он отдаст царство герою с одной сандалией. В этом герое он узнает своего племянника Ясона, сына своего брата. Здесь передача идет уже по мужской линии. Наконец, выступает и сын. Одиссею было предсказано в Додоне, что ему предстоит смерть от сына. На этом основании он держит Телемаха вдали от себя, но погибает от руки Телегона, своего сына от Кирки. У Эсхила самому Зевсу было предречено, что он будет лишен престола сыном от богини Фетиды. Эту тайну о Зевсе знает только Прометей, но не сообщает ее Зевсу.

Наконец, от руки сына предстоит смерть и Лаию, предсказанная ему, и не предсказанное оракулом лишение власти от него же. Греция делает из этого трагедию невольного, тягчайшего для грека греха — греха отцеубийства. Само пророчество ничем не мотивируется. Оно мотивировано ходом истории.

4. Брак родителей. Как уже указывалось, в современном фольклоре сюжет Эдипа далеко не всегда начинается с пророчества: он иногда начинается с кровосмесительного брака родителей героя.

Рассмотрение этого мотива приведет нас к тем же результатам, к каким привело нас рассмотрение пророчества: здесь также имеется перенос нового на старое. Начало через кровосмесительный брак характерно для легенды о Григории,

Альбане и Андрее да Вергонья и совершенно чуждо сюжету об Эдипе, хотя и не совсем чуждо древности. В средневековых текстах дело обычно представлено так, что отец побуждаем нечистой страстью. Обычно — но не всегда. Мы уже знаем, что первичный смертельный враг царя — его зять. Если царь сам вступит в брак со своей дочерью, он избежит этой опасности, он сохранит престол для себя и для своего рода. В латинском тексте XIII в. прямо говорится: nec volebat ex filia suscipere generum: он не хотел иметь от дочери зятя [6]. Он отказывает всем ее женихам, среди которых есть благородные князья, достойные ее руки, и сам женится на своей дочери.

Мотив отца, желающего вступить в брак с дочерью, известен в сказке не только в данном сюжете, он характерен для сказки «Свиной чехол» (Андр. 510 В; АТ 510 В; БП II, 65). Но и здесь отец лишь в редких случаях действует по своей инициативе: он косвенно исполняет завет своей умершей жены-царицы. Царица, умирая, наказывает мужу, чтобы он женился только на той, кому подойдет ее кольцо (Худ. 54, См. 252 и др.). Царь начинает странствовать по свету и, наконец, обнаруживает, что кольцо подходит только его дочери. На ней он и собирается жениться. Таким образом, и здесь преступной страсти нет. Такое же положение может создаться, если после смерти царя и царицы остаются брат и сестра, их дети. Надо заметить, что сказочная царевна обычно не имеет брата. Причину такого положения можно искать в том, что передатчицей престола является она, независимо от того, есть ли у нее брат или нет. Его нет в фольклоре, пока он не играет роли в истории. Но создается новая эпоха: наследник престола сын, а не дочь, и у царевны появляется брат. Из этого противоречия между дочерью-наследницей и сыном-наследником народное сознание выходит очень просто: оно женит брата на сестре. При этом и царевна является передатчицей престола, и зять является наследником, т. е. сохраняется старый порядок, и сын является наследником своего отца, т. е. вводится новый порядок.

Таким образом, мы и здесь имеем перенос нового на старое.

Еще яснее это вскрывается в древнесербском и аналогичном ему древнеболгарском тексте. После смерти отца остаются брат и сестра. К сестре сватаются, требуют себе ее в жены, а вместе с ней и половину царства. Другой царь хо-

[6] Haupt, Historia Albani martyris aus einer römischen Handschrift,— «Monatsberichte der königlichen preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin», Mai, 1860, стр. 245—255.

чет «брата за зятя себе» и тоже половину царства. Во всем этом мы легко узнаем новый порядок наследования власти в сказочной интерпретации. Этот порядок не мирится с новым порядком: на историческом горизонте появляются сын царя и брат царевны как исторический наследник. Брат и сестра в отчаяньи. Царство их отца распадается. «И поговорили брат и сестра и сказали: что да сотворим?.. и договорились и взял брат сестру в жены себе и держал все царство отца своего» [7].

Таким образом, первоначально в основе кровосмесительного брака родителей героя лежат государственные и династические интересы. Разумеется, всего этого никогда не было, все это — явления мыслительного, фольклорного порядка, отражающие происшедшую перемену. Мотив брака брата и сестры мы также имеем в сказке вне данного сюжета, и опять мы видим, что инициатором такого брака являются родители: «Жив себе царь да царица, у их быв сын и дачка́. Яны приказали сыну, штоб іон, як яны умрут, жанився на сястре» (Аф. 294) [8].

Как ни заманчива перспектива сведения подобных браков к следам кровородственной семьи, для этого все же нет никаких оснований. Наш сюжет, т. е. мотив кровосмесительного брака после смерти родителей или одного из супругов,— явление совершенно иного порядка. Оно представляет собой мыслительное отражение противоречия между двумя формами наследования власти. Даже с перенесением всего сюжета в мещанскую среду еще сквозит старая сделка. Так, в итальянской сказке мы имеем богатую семью. Умирает отец, не оставив завещания. Мать, умирая, говорит сыну и дочери: «Все эти деньги, и все это добро — держите его в доме». Сын сказал: «Не беспокойтесь, мы сделаем так, как вы сказали». Умерла мать, и остались брат и сестра. Они начали вырастать. Брату хотелось взять жену, сестре хотелось взять мужа. Но завещание, которое оставила мать, требовало, чтобы они ничего не трогали, ни золота, ни серебра, ни денег. После этого брат предлагает сестре брак [9]. Здесь царская семья сменилась богатой семьей, и как там кровосмесительный брак ведет к сохранению царства, так здесь он ведет к

---

[7] St. Novaković, Die Oedipus-Sage in der südslavischen Volksdichtung,— «Archiv für slavische Philologie», XI, Berlin, 1888, стр. 324 (в оригинале — на старославянском яз.— *Ред.*); В. Ламанский, Непорешенный вопрос,— «Журнал Министерства народного просвещения», 1869, июль, стр. 112.

[8] Ср.: Аф. 114, 290, 291 и примечания к ним в изд. Аф. 1936—1940 гг.

[9] J. Finamore, Novelle popolari abruzzesi (seconda serie),— «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», vol. V, Palermo, 1886, стр. 95.

сохранению богатства. И если церковная новелла делает из этого мотива грехопадение, литературная — альковную историю, то бесхитростная сказка сохраняет мотив в его первоначальной чистоте. Характерно еще, что кровосмесительный брак родителей всегда происходит после смерти кого-либо. Отец принуждает к браку дочь после смерти жены, брат сестру — после смерти отца, а мать сына — после смерти мужа, т. е. в такой момент, когда наступает критическое положение в вопросе о престолонаследовании.

5. Удаление младенца. Лаий, чтобы избежать оракула, делает следующее: он прокалывает ножки младенца и приказывает рабу бросить его в пустыне гор. Иокаста в трагедии говорит об этом так:

А мой младенец? От его рожденья
Едва зардеся третьей луч зари,
И он (т. е. Лаий) его, сковав суставы ножек,
Рукой раба в пустыне бросил гор!
(Соф., стр. 108).

Лаий поступает здесь, как очень часто в фольклоре и в мифах поступают со своими детьми родители. Софокл отличается от народной традиции только тем, что он избрал более редкую форму удаления в горы, а не обычный в этих случаях спуск на воду, а также тем, что у Софокла избегнута обычная непоследовательность или противоречивость данного мотива, состоящая в том, что ребенка, назначенного на смерть, одновременно спасают от смерти (например, смоля бочку, чтобы он не утонул и т. д.). Это противоречие — интереснейшее для нас явление. В науке оно уже замечено, но не объяснено. Так, Дидерихс удивляется, почему в русской версии сказания о Юде в ковчег вкладывается листочек с его именем. Это, по его мнению, очень странно, «так как спуск на воду имеет целью сбыть несчастного ребенка со света» [10].

Однако внимательное рассмотрение всего мотива показывает, что именно этой цели здесь нет. На первый взгляд кажется, правда, что в сказке отец, услышав пророчество, хочет погубить, «стратити» младенца. Для этого он заказывает специальную «скрыню», ларчик, чтобы вода не протекала, «и вложили в тот ларчик денег, и сверху сделали постель, и положили туда мальчика» [11]. В этом тексте особенно ясен ком-

[10] V. Diederichs, Russische Verwandte der Legende von Gregor auf dem Stein und der Sage von Judas Ischariot,— «Russische Revue», Bd XVII, SPbg, 1880, стр. 122.

[11] А. Онищук, Матеріяли до гуцульскої демонольогії,— «Матеріяли по українськоï єтнольогії», том XI, ч. 2, Львов, 1909, стр. 12—15.

промиссный характер этого убийства. Деньги и в других случаях кладутся в ларчик. Получается впечатление, что ребенка снаряжают вовсе не на смерть, а на далекое путешествие, причем делают все, чтобы он остался жив и был благополучно воспитан. Иногда это противоречие обходится распределением ролей: отец приказывает ребенка убить, а мать или бабка, которой поручено злое дело, его щадит и всячески обеспечивает сохранение жизни. «Приказали бабке, чтобы ребенка зарезать, в корзинку положить и пустить на реку, а бабка его пожалела, положила на него табличку с надписью: „с такого-то города пущен по реке младенец“» (Добр., стр. 269). Здесь противоречие имеется в приказании матери: если ребенка нужно зарезать, то для чего же его приказывают положить в корзиночку? Бабка поступает здесь с чисто фольклорной мудростью: она только «резнула его немного» вокруг шеи, т. е. она наносит на ребенка знак смерти, симулирует отрубание головы, выдавая этим все значение мотива: на ребенка наносятся знаки смерти, но ему не причиняется самая смерть. Мы имеем здесь отправление ребенка в далекий путь на воспитание со знаком смерти, имеем смерть, которая не есть смерть, имеем мнимую смерть. Этот же случай вскрывает и значение проколотых ног. Это — опять деформированный знак смерти. Русская сказка здесь архаичнее и последовательнее. Она дает не только знак отрубленной головы; чаще еще встречается симуляция распоротого живота. Услышав пророчество, родители делают следующее: «Вымыли его, одели, и надумали они сами собой, разрезали ему пузичко, взяли до́сточку, обклали его подушками, спустили на реку: „Не тронь, плывет куды знает“» (См. 186).

Противоречие между распоротым животом, от которого ребенок должен погибнуть, и подушечками, знаками родительской нежности и заботы о сохранении жизни, совершенно не доходит до сознания рассказчика.

Хотя знаки смерти шире всего распространены на территории СССР, но это отнюдь не типично русская черта. Так, в кипрской сказке мать наносит ребенку несколько ударов кинжалом в грудь и заколачивает его в ящичек, который спускает на море [12].

Таким образом, нельзя согласиться с Робертом, что проколотые ноги специально изобретены, чтобы привести к раскрытию [13].

[12] F. Liebrecht, Kyprische Märchen,—«Jahrbuch für romanische und englische Litteratur», Bd II, 1, Leipzig, 1870, стр. 351.

[13] C. Robert, Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum, Bd I—II, Berlin, 1915.

В посылке ребенка на мнимую смерть и в воспитании где-то вдали от родителей легко узнать следы обряда посвящения. Картина воспитания покажет это яснее. Здесь пока достаточно указать на то, что знаки, наносимые на тело младенца, есть знаки смерти. С точки зрения поэтики — это опознавательные знаки, по которым ребенок позже будет узнан. С этой точки зрения безразлично, будет ли это рубец, кольцо, или рыжие волосы, или шпилька, или образок, надетый на шею, или, наконец, проколотые ноги. Кстати, метка именно ног встречается и в украинском фольклоре: «Взяли тай прибили пичитку на праве стегно ноги и зробили таку скриньку, шо йиго там забили, тай оппичитали скриньку, тай вергли Юду в скрини у воду» [14]. Но этот опознавательный знак первоначально есть знак смерти, перенесенный от разрезанного живота, отрезанной головы или проколотой кинжалом груди к проколотым ногам.

Здесь невозможно дать сравнительное изучение мотива спуска на воду во всю ширину материала. Сравнительное изучение этого мотива по мировому фольклору показывает очень ясную закономерность: на воду спускаются будущие вожди своих народов. Так начинает свой путь Моисей, так начинает персидский царь Кир, брошенный младенцем в Тигр; так начинает свой путь и вавилонский царь Саргон I, так на путь вождя, царя и полубога вступает ввергнутый в воду Эдип, или, по христианской легенде,— папа Григорий, святой Андрей и т. д.

Рассказы об удалении матерью имеются и о Соломоне. Он вещает из чрева, укоряя мать в любовных связях. У монголов удалению подвергается Чингис-хан [15], в киргизском сказании в воду брошен не сам Чингис-хан, а беременная им мать.

Особенно интересен для нас царь Саргон. В клинописной надписи он перечисляет все свои подвиги, все сооружения и походы, но начинает историю своего царствования с того, как мать положила его в корзину из камыша, обложила ее глиной и спустила ее на реку. Это — такое же доказательство его величия, как и его сооружения и походы. Это доказывает подлинность и сакральную правомочность его царской власти [16].

---

[14] В. Гнатюк, Галицько-руські народні легенди, т. II,— «Етнографічний збірник», т. XIII, Львов, 1902, стр. 236.

[15] Г. Н. Потанин, Очерки северо-западной Монголии, вып. IV, СПб., 1883, стр. 802. См. также стр. 822 (Булга-Хара).

[16] H. Gressmann, Altorientalische Texte und Bilder zum Alten Testamente, Tübingen, 1909, стр. 89.

Прохождение сквозь воду есть не только начало царского пути, оно есть условие воцарения. Знак распоротого живота, знак отрубленной головы или проколотой груди показывают, в чем здесь дело. Царствовать мог только тот, кто прошел сквозь этот обряд и мог показать знаки смерти, татуировку, печать, которые позже превратились в опознавательные знаки.

Изучение этого мотива по существу его значения и во всю ширину материала здесь невозможно. Необходимо все же добавить, что мотив переноса в лодке или бочке произошел от мотива переноса в рыбе. В американских сказаниях юноша переносится в чреве рыбы, которая его проглотила. Он себя вырезает. Переход от рыбы к лодке и бочке, от вырезывания из рыбы к выбиванию дна бочки может быть показан на материале очень точно. Нам важно отметить здесь лишь то, что в исторической перспективе этот мотив восходит к поглощению рыбой. С поглощением рыбой мы еще встретимся при рассмотрении конца сюжета.

Все эти материалы приводят к выводу, что будучи выброшен на воду со знаком смерти, Эдип вступает на канонический в фольклоре путь народного вождя. Но если это верно, то этим опровергается концепция Роберта, будто Эдип спущен на воду как бог года (Jahresgott). Для доказательства этой мысли он ссылается на Эсхила, где ребенок выброшен зимой[17]. Изучение этого мотива в свете фольклора показывает ошибочность этого мнения. Что дело именно в подготовке к пути вождя, показывает анализ следующего за ним мотива воспитания.

6. Воспитание младенца. Изучение мотива спуска на воду позволяет наметить гипотезу о происхождении и первоначальном значении этого мотива. Изучение воспитания это предположение подтверждает.

Решающее значение здесь имеет стадиально наиболее древний, а именно африканский материал. Сикулуми, так же, как и европейский герой, назначен отцом на смерть, так как отец боится, что сын его убьет. Но так же, как его европейские собратья, Сикулуми пощажен матерью или бабкой. «Случилось, однажды породил он другого сына; его мать снесла его под мышкой старухам. Она одарила старух; она страшно молила их, чтобы они не убили его, а снесли его к брату его матери, ибо это был сын, которого она сильно любила... Они снесли его к брату матери мальчика и устроили его там у брата матери» (Ск. зулу, стр. 56—57).

[17] C. Robert, Die griechische Heldensage, Buch III, Abt. I, Berlin, 1921, стр. 885—886.

В этой сказке удаление мальчика происходит дважды. Он вскоре возвращается, но вновь изгнан отцом. На этот раз «приказал он, чтобы они его отправили, пошли поместили его подальше в большой лес. Ибо было ведомо, что там, в том лесу, был такой большой многоголовый зверь, о котором рассказывалось, что он ест людей» (Ск. зулу, стр. 57).

В мимическом проглатывании тотемным животным и обратном извержении юноши состоял обряд. Фикция такого поглощения воспринималась как смерть, возвращение — как воскресение к жизни. Приобщение к тотемному животному давало посвящаемому магические способности, делало его членом родового общества и давало право на вступление в брак. В Африке у зулу, скотоводческого и земледельческого народа, обряд уже не производился, остались только реликты его в мифе о племенном герое Сикулуми. К такому зверю на пожрание и посылается герой.

Зверь здесь уже не проглатывает мальчика, как в американских мифах. Происходит другое: мальчик сидит, зверь появляется из воды. «Этот зверь владел там всеми вещами. Он взял того юношу, не убил его, взял его и давал ему пищу, пока он не оправился. Случилось, когда он оправился и не нуждался ни в чем, имел многочисленное племя... ибо это чудовище владело всеми вещами, и пищей, и людьми, он захотел пойти к своему отцу. Он пошел с большим племенем, будучи вождем» (Ск. зулу, стр. 58).

Здесь зверь питает и воспитывает мальчика, делает его вождем, дает ему даже племя, и отсюда мальчик отправляется на убийство своего отца-вождя. Здесь не сказано только, но это видно по дальнейшему повествованию, что мальчик приобретает от зверя волшебные качества — мощь и неуязвимость.

Этот важнейший для нас текст показывает, что герой, отправляемый на пожрание к зверю, попадает в обстановку, известную нам в качестве обряда инициации. Он отправлен к зверю и возвращается от зверя не только целым и невредимым, но и вождем. Теперь становятся ясными и знаки смерти, наносимые на тело младенца, становится понятным обречение его на смерть, которая не есть смерть, становятся понятными и записки, влагаемые в корзиночку и содержащие призыв к воспитанию мальчика. Мальчик отправляется на воспитание.

Такова древнейшая, не сохранившаяся в европейском фольклоре форма воспитания.

Однако, если в нашем сюжете отпал лес, то не совсем и не сразу отпал *зверь*. Но мальчик уже не *воспитывает-*

ся зверем, а вскармливается лесными животными: лесные звери вспаивают брошенного на смерть мальчика своим молоком. Прав Клингер, когда говорит: «Почти необозримо число древних сказаний, говорящих об оставлении детей в пустыне и вскармливании их животными, и выборка соответствующих мест, представленная Узенером и Бауером, далеко не полна»[18]. Здесь достаточно указать хотя бы на Ромула и Рема, вскормленных волчицей, и на цикл сказаний о Кире.

Вскормление молоком диких зверей есть как бы второй этап, вторая фаза в развитии этого мотива. С этой точки зрения «Эдип» представляет собой более позднюю форму. В дальнейшем на сцену выступает женщина: ребенка передают мамке, или его вскармливает женщина, сама только что родившая ребенка. Переходные формы от животного к женщине прослеживаются как в древних сказаниях, так и в новом фольклоре. Интересную переходную форму от животного к женщине мы имеем в геродотовой версии сказания о Кире. Здесь жену пастуха, подобравшего мальчика, зовут по-мидийски Спако, а по-гречески Кино, что означает собака, т. е. мальчика вскармливает женщина с животным именем собаки, священного животного у мидийцев.

С другой стороны, и в современном фольклоре есть следы такого перехода. Так, в народной книге о Геновефе мать изгнана вместе с сыном. У нее от голода пропадает молоко, появляется лань и вспаивает ребенка.

Таким образом, мы получаем градацию: воспитание зверем, вскормление молоком лесных или иных зверей, вскормление молоком женщины, носящей животное имя, или женщиной и животным одновременно.

Раньше чем проследить дальнейшее развитие этого мотива, необходимо остановиться еще на одной детали сказания о Кире. Мальчик здесь воспитывается женой пастуха, т. е. появляется некоторая социальная среда, и вопрос об этой среде нужно решить раньше, чем проследить развитие фигуры воспитателя.

Пастухи здесь не случайны. В сказаниях древности чаще всего фигурируют именно пастухи, чего совершенно нет в европейском фольклоре[19]. Скот пасет в первом изгнании уже Сикулуми. Зулу — скотоводческий народ, и именно зулу уже пережили тотемический родовой строй, свойственный охотни-

---

[18] В. Клингер, Сказочные мотивы в истории Геродота, Киев, 1903, стр. 38.

[19] Исключение представляют собой византийские тексты: V. Istrin, Die griechische Version der Judas-Legende,— «Archiv für slavische Philologie», XX, Berlin, 1808.

кам, и переходят к созданию постоянной государственной власти с наследованием от отца к сыну, на какой стадии и создается весь сюжет. Архаические формы содержат в качестве воспитателей только пастухов. Так, пастухами воспитывается Кир. Но этот же строй создает классовую дифференциацию. Демократический вождь сменяется царем. А так как весь мотив воспитания создан для того, чтобы воспитать будущего царя, то и в качестве воспитателя появляется царь и царская семья, но пастух при этом не вытесняется. Пастухи находят ребенка, но приносят его царю. Царь и дает ему царское воспитание. Так по всем версиям дело происходит с Эдипом. В «Финикиянках» Еврипида мальчика находят пастухи, которые приносят его Перибойе, жене царя Полиба. У Софокла ребенка также приносит к царскому двору пастух. В дальнейшем эта двустепенность находчика и воспитателя может сохраниться в иных формах, но столь же часто она исчезает. В современном фольклоре пастухов уже нет. Их заменили — чаще всего — рыбаки, мельники или матросы. Нередок также монастырь. Исчезновение двустепенности связано с тем, что сюжет часто перемещен в мещанскую среду. Герой не воцаряется и не воспитывается царем. Но и здесь двустепенность иногда все же есть. Если мальчик приплывает к монастырю, его находят монастырские прачки, или рядовые монахи, которые приносят мальчика игумену или игуменье. С другой стороны, и при наличии царского двора иногда находчик и воспитатель — одно и то же лицо. Это — королевна, выходящая к морю купаться или стирать белье, как мы это имеем в версии, сохраненной Гигином (fab. 66 «cum vestes ad mare lavaret»).

Вопрос о социальной среде, в которой воспитывается мальчик, возвращает нас к уже затронутому, очень сложному и трудному вопросу: к вопросу о роли, которую в этом воспитании играет женщина. Мы, естественно, ожидаем, что при смене животных женщиной, каковую мы проследили выше, отпадут последние признаки животного (животное имя женщины) и на сцену выступит кормилица. Так оно и происходит, но дело осложняется тем, что мотив воспитания мнимой матерью перекрещивается с мотивом воспитания родной матерью или бабкой, вдали от отца, причем мальчик не знает, кто его отец.

Этот мотив имеется уже в американских мифах. По-видимому, он создается на той стадии перехода от матриархата к патриархату, когда отсутствие отца начало испытываться как позорный недостаток. Первоначально, когда держательницей рода была женщина, муж не жил с ней парным

браком. Мужья могли сменяться и возвращаться к своей матери или уходить к другой женщине. Брак мог быть и полиандрическим. Ребенок остается с матерью, и он не знает, кто его отец. В этом положении нет пока ничего позорного. Но с переходом к отцовскому роду и отцовской власти дело меняется. С точки зрения уже зародившегося нового порядка старый порядок был смешон и позорен. Самосознание ребенка, который в фольклоре так часто вдруг осознает, что у него нет отца, и отправляется искать его, отражает общественное сознание нового порядка, с точки зрения которого иметь мать, но не иметь отца есть позор.

Мотив мальчика, воспитывающегося с матерью и не знающего, кто его отец, сохранен в сюжете Рустема и Зораба, песни о Гильдебранде, в былине о сокольнике и т. д. Русская былина о бое отца с сыном дает исторически наиболее интересный и значительный материал [20]. Мать сокольника, Латыгорка — воинственная женщина, королева, мощная воительница, вступающая в бой с самим Ильей. Как в ней, так и в ее сыне очень легко может быть прослежена тотемическая звериная природа (он окружен змеями, у него на поводу животные, на плечах птицы и т. д.).

Древность этого мотива доказывается тем, что мы имеем его в Америке и на океанийских островах. В микронезийском мифе девушка унесена духом, живет с ним и отпущена им домой. Она рождает мальчика. Но сверстники над ним издеваются, так как у него нет отца. Мать отправляет сына к отцу [21].

Такова древнейшая форма мотива, сохраненная еще в сюжете боя отца с сыном. Мальчик лишен только о д н о г о из родителей, отца. У него нет отца, и он отправляется его искать. У него, выражаясь языком былины, нет «роду-племени», или, выражаясь языком истории, нет принадлежности к отцовскому роду, когда этот род уже стал историческим фактом.

Но позднее, с укреплением парного брака, для ребенка не создается новой трагедии; старая трагедия лишения отца приноравливается к новым условиям: вместо лишения отца мы имеем лишение обоих родителей. Эдип уже не живет, как сокольник, с матерью без отца, он живет вдали от обоих родителей. Но так же как сокольник отправляется искать свое-

[20] Указатель вариантов и основная библиография см.: Былины Севера, т. I. Мезень и Печора. Записи, вступительная статья и комментарий А. М. Астаховой, М.—Л., 1938, стр. 609—614.

[21] J. G. F r a z e r, The Belief in Immortality and the Worship of the Dead, vol. III, London, 1924, стр. 193.

го отца, он в европейском фольклоре отправляется искать своих родителей.

Этот переход особенно ясно виден в сказании о Телемахе. У Одиссея — две жены и два сына. Один — Телегон, от Кирки, живущей вдали (самое имя Телегон означает рожденный вдали), другой — Телемах, от Пенелопы. Обычное мнение, что мы здесь имеем простое дублирование, что один образ есть бледный сколок от другого[22], — неверно. Брак с Киркой — брак старого порядка. Кирка — тотемическая матриархальная самостоятельная держательница рода, волшебница, властительница над животными. Муж не остается с ней. Брак с Пенелопой есть парный брак нового порядка.

В этом случае новый и старый порядок сосуществуют в одном сюжете. В «Эдипе» уже победил новый порядок: Эдип есть дитя парного брака. Однако за его приемной матерью вдали от родной матери легко вскрыть черты первоначальной родной матери.

У Софокла роль Меропы сведена к минимуму. Она только упоминается. Брака с ней, с приемной матерью, которую он считает за родную, боится Эдип.

Но есть и более древняя версия, сохраненная, например, Еврипидом. Приемная мать здесь названа Перибойей. Она или сама находит ребенка у воды, или его находят конюхи. Но она бесплодна и выдает своему мужу Полибу найденного ребенка за своего. Роберт совершенно прав, говоря: «Но эта история не изобретена трагиками, на ней лежит печать старого народного сказания»[23]. В сказании о Ромуле и Реме у Плутарха детей находит пастух и приносит их своей жене. У нее незадолго до этого был выкидыш, и она принимает детей за своих. В сказании о Кире у Геродота жена пастуха рождает мертвого ребенка и с радостью заменяет его найденным ее мужем младенцем Киром. В сказании о Моисее смена родной матери приемной развивается иначе: здесь мать поступает к королеве мамкой и сама вскармливает своего ребенка.

Эти примеры явно показывают, как на древний мотив родной матери, независимой от мужа, рождающей ребенка иногда даже будто бы без участия мужа и воспитывающей ребенка вдали от отца, без отца, наслаивается новый мотив приемной матери ребенка, рожденного в парном браке, причем приемная мать не вполне вытеснила родную.

Но этим дело не ограничивается. Можно установить, что

---

[22] C. Robert, Griechische Heldensage, стр. 1397: «Telemachos... ein abgeblosster Doppelgänger des Telegonos».

[23] Там же, стр. 885.

инициация имеет какое-то отношение к существу женщины как таковому. Правда, в период посвящения на некоторое время всякое общение с женщинами запрещается под страхом смерти. Тем не менее обряд посвящения стоит под знаком женского начала. Часто посвящаемые имеют какую-то таинственную общую мать, которую никто не видит, но о которой говорят. Маска, совершающая обряд, одетая в звериный образ, может мыслиться самкой. Сам юноша иногда превращается в женщину. Отсюда — женские атрибуты шамана, божества-гермафродиты и т. д. Возможно, что сюда как-то относится Ахилл, воспитываемый в женском одеянии среди дочерей Ликомеда. В софокловском Эдипе никаких следов этой линии не осталось, как и вообще эти следы на почве античности редки. Может быть, однако, не случайно, что Телефот, сюжет о котором весьма сходен с сюжетом об Эдипе, растет на Партенионе вместе со своим сверстником Партением, или Партенопайем. Этимология этих имен достаточно прозрачна, она связана с понятием девушки. Если это не простая случайность, а след некогда имевшегося здесь воспитания не только женщиной, но и в женской среде, то с этим связана та форма, которая упорно повторяется в русских и белорусских сказках. Герой здесь воспитывается в женском монастыре. «Младенец на вострыв приплыл. На вострыве был монастырь дявичий» (Добр., стр. 269). Очень подробно и художественно прибытие ребенка к девичьему монастырю описано в буслаевской рукописи XVII в.

Таким образом рассмотрение этой части воспитания мальчика приводит к выводу, что зверь постепенно сменяется женщиной-кормилицей, но что за образом кормилицы вскрывается образ родной матери. Мы наблюдаем скрещение мотива — мальчика, воспитываемого вдали от родителей, с более древним мотивом — мальчика, воспитываемого родной матерью вдали от отца. Такое скрещение стало возможным, так как обряд инициации связан с существом женщины-матери. С одной стороны, герой в лице воспитательницы обретает вторую мать, от которой он якобы родился, с другой — он воспитывается в женской среде, что в современной сказке принимает форму воспитания его в женском монастыре.

Первое, что делает с мальчиком нашедший его рыбак, монах или кто бы то ни было,— он нарекает ему имя. Казалось бы, это совершенно естественный акт, и на нем можно не останавливаться. Однако, если присмотреться к нему ближе, то здесь дело обстоит не совсем просто. Раз коснувшись обряда инициации, мы должны иметь в виду, что одним из важных моментов его было присвоение юноше нового имени.

Этим как бы подчеркивались его смерть и его воскресение в новом облике, с новым именем. Знаменательно, что родители, спускающие младенца на воду, обычно сами его не крестят, потому что он дитя позора, или очень часто без всякого указания причин. Имя ему предстоит получить не дома, а в той таинственной обители, куда он прибудет. И если в некоторых случаях ребенка все же крестят дома и извещают об этом в приложенной к ребенку записке, то мы можем это рассматривать как вариацию; слишком упорно упоминается и иногда подробно рассказывается, как мальчика нарекли на новом для него берегу.

Взял младенца-мальчика игумен,
Окрестил его в святую веру,
Имя дал хорошее младенцу,
Имя дал ему: Семен-Найденыш,

— говорится в сербской песне о Симеоне Найденыше [24], и подобные же упоминания, более или менее подробные или краткие, мы найдем в очень многих текстах.

Попытаемся теперь ближе присмотреться к тому месту, куда прибывает младенец. Место, куда прибывает герой, точнее определить невозможно. Народная фантазия здесь допускает самую невероятную локализацию, и Роберт в своем труде об Эдипе тщетно пытается установить это место на карте. Называют Коринф, сикионское побережье; в сказании об Авге это — город Елайя в Малой Азии, или Партенион, и т. д. Но, как бы ни называлось место, куда попадает герой, оно обладает одной, общей для всех вариаций чертой: оно отрезано от мира. Чаще всего это — остров, как в легенде о Юде («Скариотский остров»), чрезвычайно часто также — монастырь. Если это королевство, то это совершенно изолированное королевство, где не бывает войн и куда не доходит никаких вестей из остального мира. Ему присущи черты некоторой нереальности. Это далекие страны: Египет, Ассирия, Венгрия. С родины героя переносят туда морские волны, обратно на родину он попадает на корабле, заброшенном сюда бурей (особенно часто в легенде о Юде).

Вместе с тем, однако, это далекое и таинственное место (иногда в одном и том же тексте) оказывается совсем близким.

При наличии подобной двойственности обычно одна форма древнее, другая новее. Сличение с зулуским текстом явно показывает, какова древнейшая и исконная форма: мальчика

---

[24] Сербский эпос. Перевод Н. М. Гальковского, М., 1916, стр. 64.

отправляют в лес, и лес этот недалеко. Не случайно также, что близким место воспитания оказывается в мальгашском тексте. С развитием пространственных представлений эта отрезанность и таинственность воспринимались, мыслились и обозначались через понятие отдаленности. Здесь невозможно проследить, как это место превращается в остров, и какую роль при этом играет вода: превращение его в остров, в такое место, куда ни один корабль не заходит, куда только буря может занести лодочку, вполне естественно. Пути в это место никто не знает. Обрядовая фикция незнания в фольклоре приобретает характер реальной неизвестности, таинственность места сказывается в фантастических названиях, с которыми у носителя традиции не связывается никаких конкретных представлений, кроме отдаленности.

Нам необходимо рассмотреть не только место воспитания, но и ближе присмотреться к той среде, в которой герой растет. У мальчика на месте его воспитания почти всегда есть сверстники.

После того, как королева долго была бесплодна и она приняла подкидыша, она неожиданно еще сама производит младенца. Если ребенок растет в монастыре, там какие-то не совсем ясные монастырские мальчики[25]. Иногда он воспитывается многодетным мельником или рыбаком. Иногда его находят два рыбака. Они спорят о том, кому его взять. Один — бездетный, но он отказывается брать младенца, а другой многодетный, но у него добрая, сердечная жена, и младенец попадает к многодетному. Стремление придать герою сверстников здесь совершенно очевидно (Гнат. 49). Мальчик воспитывается в коллективе. Это — или монастырский коллектив, или многочисленные братья, или хотя бы один брат, мнимый близнец, или товарищи по игре, или, наконец, школа. У Софокла все эти формы коллективного воспитания, которые легко прослеживаются в современном фольклоре, уже исчезли. Эдип — единственный сын своих приемных родителей Полиба и Меропы, и только. Однако и здесь пьяный пир, на котором падает обидное слово, предполагает наличие некоторой ближе не обозначенной среды.

Для объяснения этой черты могло бы быть два предположения: или воспитание мальчика в коллективе есть чисто бытовая черта (дети обычно растут вместе), или и этой черте присуща некоторая историческая и фольклорная значимость.

Надо сказать, что в фольклоре мы вообще, как правило,

---

[25] Српске народне пјесме. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига II, Београд, 1958, № 13, 14; Сербский эпос, стр. 64—65.

не наблюдаем коллектива. Если есть братья, то их трое, т. е. чисто условное число. Весь интерес повествования сосредоточивается на герое. Единственное исключение это — 7, 12 и т. д. богатырей, живущих как братья в лесу. Принадлежность этого мотива к циклу инициации может считаться доказанной[26]. Условия, в которых воспитывается наш герой, иные. Тем не менее и здесь легко узнается братство, будь то братья по матери (хотя бы и мнимые), или по монастырю, или по школе. Таким образом старый коллектив здесь приноровлен к новым бытовым условиям, но не создан ими.

К тем же выводам приводит рассмотрение развития мальчика, его роста и его игр. У Софокла ничего нет о том, как мальчик воспитывается, растет и развивается. Между тем в современном фольклоре он иногда растет с чудесной быстротой и почти всегда превосходит своих сверстников в успехах. Он не только быстрее всех выучивается грамоте и всем наукам, не только в монастыре проходит всю богословскую науку так быстро и хорошо, что скоро превосходит всех своих учителей, но он приобретает еще и мудрость, авторитет, его прочат в игумены. Иногда он еще и «сладкопевец»[27]. «Хлапец бул барз учéні і барз вімудрóвані» (Гнат. 49). Грамота или богословская наука — более поздние формы иной мудрости и искусства, приобретаемых будущим вождем. Первоначальный магический характер этой мудрости, легко устанавливаемый в канонических волшебных сказках разнообразных сюжетов, в античности уже утрачен. Лучше всего он сохранен в сказании о законодателе Тартесса Габисе, сохраненном Трогом в извлечении Юстина. Сказание это наиболее архаичное из всех сказаний Эдипова цикла, но оно совершенно не обратило на себя внимания исследователей. Мальчик здесь брошен в пустыню на съедение зверям. Но голодные собаки и свиньи не только не причиняют младенцу никакого вреда, но еще и кормят его своим молоком. Его вторично губят, бросая его в море, но волны выносят его на берег. Здесь его вскармливает лань, и от этого он приобретает необычную ловкость и проворство; не уступает оленям, с которыми мчится по лесам и горам[28]. Другими словами — его сила идет от зверя, как в африканском мифе о народном герое Сикулуми. Став царем, этот мальчик первый дает варварскому народу законы, отменяет рабство, научает пахать землю и сеять хлеб.

---

[26] С. Я. Лурье, Дом в лесу,— «Язык и литература», т. VIII, Л., 1932; В. Я. Пропп, Мужской дом в русской сказке, стр. 174—199.

[27] Н. И. Костомаров, Легенда о кровосмесителе,— Н. И. Костомаров, Собрание сочинений, т. I, СПб., 1903.

[28] В. Клингер, Сказочные мотивы, стр. 41.

Отсюда ясно видно, что герой в период воспитания приобретает качества в о ж д я и что первоначально эти качества связаны с тотемической магией и с воспитанием юношей в период посвящения.

Об этом говорят и его игры. Мальчик не только в богословской и монастырской науке превосходит сверстников, т. е. становится первым. Он первый и в состязаниях. Он дальше всех мечет камень, дальше всех прыгает и т. д. Он властолюбив и иногда задирчив. В сказаниях о Юде это качество раздуто. Он издевается над своими более слабыми сверстниками, избивает их и, наконец, убивает своего сводного брата, после чего бежит. Юда, конечно, ни вождем, ни царем не становится. Но откуда идет этот мотив, видно по геродотовскому сказанию о Кире. Здесь дети играют в царя. Царем, конечно, оказывается Кир. Один из мальчиков, сын знатного перса, ему не повинуется. Кир его избивает, и отсюда развиваются дальнейшие события. Точно так же и Сикулуми в африканском сказании предводительствует над сверстниками, но в совершенно иной, чисто африканской форме: он приказывает им зарезать быка, на что по законам зулу имеют право только взрослые мужчины. Этим поступком он доказывает мальчикам, что он уже мужчина.

Так счастливая жизнь мальчика могла бы продолжаться очень долго. В некоторых случаях, действительно, герой, если он воспитывается в королевской семье, остается тут и замещает, а после смерти и заменяет своего мнимого отца (Альбан). Но есть роковая тайна: тайна происхождения этого ребенка. Он не родной сын, и тайна эта обнаруживается.

Как она обнаруживается, это для хода развития совершенно безразлично, и здесь имеется большое разнообразие. У Софокла кто-то на пьяном пиру называет Эдипа «поддельным сыном... отца» (Соф., стр. 111). Случай этот на все тексты сюжета единственный и только софокловский, но вместе с тем по существу и фольклорный. Кто этот пьяный, мы не знаем. Откуда он знает тайну происхождения Эдипа, глубоко хранимую его приемными родителями,— тоже неизвестно. Эдип спешит к своим родителям, но так и не узнает тайны своего происхождения. Он спешит к Додону и там узнает с в о е б у д у щ е е. Это заставляет его бежать из Коринфа. Он бежит от с в о е г о б у д у щ е г о. Это — софокловская гениальная, чисто трагическая концепция сюжета. В фольклоре дело происходит всегда иначе, и так оно происходило, вероятно, и в источниках Софокла. Герой здесь ссорится со сверстниками в игре, мучает, избивает их, или они его, или ему завидуют за его необычайные успехи, и сверстники ро-

няют роковое слово: найденыш. Откуда они это знают — опять-таки совершенно неизвестно. Выдача тайны у Софокла мотивируется опьянением, в фольклоре — аффектом. В этом случае герой после расспросов узнает роковую тайну. Тогда он уходит. В легенде он, в противоположность Эдипу, бежит от своего прошлого. О предвещании он обычно ничего не знает и не может знать. Он отправляется в святую землю замаливать грехи своих родителей. Но волны прибивают его в родной город, или он, подобно Рустему, отправляется «искать своего рода-племени». Он просто уходит от позора: «Мне совестно это слышать, что меня сынок ваш родной называет выблюдком».

Многообразие причин, по которым уходит герой, заставляет видеть здесь только поводы, а подлинную причину искать где-то вне всего этого. Подлинная причина ухода состоит в том, что наступил срок, что воспитание окончилось и героя ждут новые события; он стал мужчиной. Это и есть настоящая причина его ухода. Сказки и легенды на сюжет «Эдипа» часто совершенно обходятся без момента разоблачения тайны происхождения. Просто говорится: «Вот как вырос он, попращался он». «Воспитали до 17 лет» или «Вырос он, и рыбак сказал: „Иди ты, сынок, себе в свет“» и др.

Этим же можно объяснить, почему именно в этот момент тайна происхождения становится известной. Бесполезно гадать о том, как сверстники эту тайну узнали: роковое слово должно пасть для того, чтобы герою создать причину ухода. Уход — стабильный элемент, и он требует мотивировки; сама же мотивировка также требовала бы мотивировки с нашей точки зрения, но не требуется с точки зрения фольклорной поэтики, где причинные связи в развитии сюжета не играют решающей роли.

В тех случаях, когда герой воспитывается в женском монастыре, причина ухода иная. Про героя говорится: «Взял погуливать, с монашками поигрывать. Стали монашки жалиться игуменше»... Игуменья решает: «Можно выпустить отселе вон, теперь же найдет хлеб себе» (См. 186).

Игуменья отпускает героя теми же словами, что и другие приемные родители. Он достиг зрелости. В буслаевском тексте он растлевает всех монахинь и игуменью. Другими словами, достижение мальчиком зрелости есть основная причина его ухода, а поводы ухода в фольклоре весьма разнообразны.

Герой покидает остров, и повествование вступает в новый фазис.

7. Уход. Куда уходит герой? Обряд имел своей целью приуготовить мальчика к браку. Герой обычной волшебной

сказки, после того как получил волшебный дар или волшебные способности, или помощника, уходит в царство своей будущей жены, где при помощи волшебного средства он разрешает трудную задачу царевны и затем женится на ней. Этот канонический для сказочного героя путь отражает вступление жениха в род жены, отражает матрилокальный брак.

Сказочный канон требует, чтобы пришелец, вышедший в царство жены, был безродным. Это отражает некоторую весьма древнюю бытовую действительность. Жених, получивший новое имя (а мы видели, что и Эдип нарекается), симулировал, что не знал своего родства, он вышел из рода отца и еще не вошел в род своей жены. Это — мотив «Незнайки», героя, не помнящего ни отца, ни матери. Русская сказка об Эдипе действительно содержит этот мотив очень ясно. Прибыв в город, в котором ему предлагают жениться, русский Эдип на вопрос о том, кто он, отвечает: «Я своех родин не знаю, я с намастыря такого, воспитан у намастыре» (См. 186); или «А йа шірота (сирота) барз жало́сна, бо йа о̆ц̆а, ма́цер ньe мам, а за родзіну ньe знам» (Гнат. 49).

Таков именно канонический путь будущего вождя. Это неузнанное прибытие мы имеем в «Эдипе». Покинув страну царя Полиба, он, считающий себя царским сыном, вступает в Фиванскую область не как царский сын, даже не на коне или колеснице, а как странник, как чужеродный, одинокий, никому не ведомый путник. По ходу событий в этом нет никакой необходимости. Он мог бы ездить на колеснице, прекрасно вооруженным. Но этого нет, потому что здесь отражена традиция «Незнайки».

Этот маленький штрих набрасывает лишний свет на то глубокое родство, которое существует между сюжетом «Эдипа» и волшебной сказкой. Родство это настолько глубоко, что не только отдельные частности, но и самая суть сюжета становятся ясными только из сопоставления со сказкой.

Чтобы понять дальнейшие события, происходящие с Эдипом, мы должны вкратце восстановить картину событий, происходящих с героем сказки после его прибытия в страну его жены. Это поможет нам по-новому взглянуть на то, что произойдет с Эдипом.

Что же происходит с героем канонической волшебной сказки? Прибыв неузнанным в царство своей будущей жены, он узнает, что царем объявлена какая-то трудная задача (например, освободить город или царевну от змея). За выполнение этой задачи обещана рука царевны и полцарства. Это — первое событие. Задачу эту он разрешает.

Второе событие — не столь часто встречающееся, но все же имеющееся в фольклоре в очень разных формах и с различными мотивировками,— он убивает старого царя, отца невесты.

И третье событие: он женится на освобожденной им девушке и воцаряется. Такова судьба канонического героя сказки.

Посмотрим теперь, что происходит с Эдипом. Он точно так же, как и сказочный герой, отправлен из дому. Но после воспитания он идет не дальше, в страну своей будущей жены, а, сам того не зная, поворачивает обратно в дом своего отца. Как новый патриархальный герой, он направляется не в род своей жены, а в род своего отца, в тот род, к которому он принадлежит. Этот поворот в пути Эдипа есть поворот в истории сюжета. Им сюжет «Эдипа» откалывается от волшебной сказки и создает новый росток, новый сюжет в пределах все той же композиционной системы.

Так же как со сказочным героем, с Эдипом происходят три события: сам того не зная, он убивает царя своей страны, куда он прибывает. Этим царем оказывается его отец. Он разрешает загадку сфинкса и тем освобождает город от великого бедствия. За это он получает руку царицы.

События сходны со сказочными, но и отличаются от них. Прежде всего бросается в глаза отличие последовательности. В сказочном каноне сперва дается трудная задача, а затем уже следует убийство царя. В Эдипе сперва происходит убийство царя, а затем уже дается трудная задача освободить город от сфинкса. Что здесь действительно имеется трудная задача, не видно из «Эдипа» Софокла, но видно из схолии на «Финикиянок» Еврипида. Здесь граждане объявляют наградой руку царицы-вдовы и царский венец тому, кто освободит их от этого бича. В патриархальном понимании наследник не мог стать царем при жизни старого царя. Следовательно, обещание царства может быть дано только после смерти царя. Следовательно, царь сперва должен быть убит, а затем уже может быть дано обещание царства и руки царевны. Наоборот, при матриархальном строе сперва появляется наследник, жених дочери, а затем уже старый царь устраняется или, по-сказочному, делит с ним свое царство. В волшебной сказке поэтому клич исходит от самого царя, в «Эдипе» он исходит от граждан города Фив, лишившихся своего царя.

Таков общий ход событий. Рассмотрим теперь каждое из этих событий не в той последовательности, в какой это мы имеем в «Эдипе», а в последовательности сказки. Это облегчит и понимание и изложение.

8. Сфинкс. Как и почему в городе появился сфинкс, об этом сюжет умалчивает. Мотивировка через гнев Геры в схолии на «Финикиянок» явно вторична и выдумана, как это показал и Роберт. Здесь как будто все случайно и внутренне не связано. Эдип случайно попадает в город, который почему-то, без всяких причин, находится под гнетом сфинкса. Сличение со сказкой показывает исконную мотивировку. Исконная мотивировка здесь чисто внутренняя: она идет от испытания жениха трудными задачами, которые первоначально исходят от самой царевны или ее отца и в качестве испытания жениха внутренне вполне мотивированы и исторически объяснимы. Мы здесь не будем касаться сфинкса-женщины, задающей герою загадку. Для нас этот образ есть результат ассимиляции царевны, задающей задачу или загадку, и змея, требующего себе человеческой дани. Этот вопрос требовал бы специального исследования. Нам достаточно установить, что здесь мы с точки зрения сказочного канона имеем трудную задачу; самое содержание задачи для нас безразлично.

Первоначально подобные задачи не связаны ни с какой пользой для задающих (спрятаться, просидеть в горячей бане, съесть огромное количество быков, допрыгнуть до окна царевны и т. д.). Они носят чисто магический характер и должны показать правомерность притязаний на руку царевны, ими испытывается жених. В «Эдипе» же задача носит не магический, а чисто утилитарный характер. Город в бедствии. Но является герой, освобождает город от бедствий и приобретает право на престол, который он сам же себе очистил, убив своего предшественника.

Таким образом задача сфинкса создалась путем переноса ее с царевны на змея. В образе сфинкса ясно можно проследить женщину, и по некоторым версиям Эдип лишает ее силы таким же способом, каким лишается силы царевна-волшебница,— путем брачного соединения. Но такой перенос внес в сюжет элемент случайности: сфинкс мотивирован не прошлым Эдипа, и композиционно его корни лежат не в том, что с ним было, а в том, что с ним будет: он мотивирован будущими событиями, подготовляя брак и воцарение Эдипа. Однако такое отсутствие связи между прошлым Эдипа и встречей со сфинксом имеется только, если брать софокловскую версию изолированно. Сличение со сказочным каноном позволяет установить, что и между прошлым героя и разрешением задачи есть или была связь, которая у Софокла отсутствует. Почему именно Эдип может разрешить загадку сфинкса и уничтожить его? Потому ли, что он особенно умен, мудр, хитер,

искусен? Внешне у Софокла это только удача, и больше ничего.

Как указывает Роберт[29], античность восхищалась именно умом Эдипа. Его проницательность вошла в поговорку. У Эсхила даже боги восхищаются ею. Но в свете сравнительных фольклорных материалов есть причинная связь между его прошлым и уничтожением сфинкса. Эдип повергает сфинкса не потому, что он умен или хитер, или искусен, а потому, что он прошел весь канонический путь героя и вождя: потому что он был спущен на воду, потому, что он воспитывался в далеком таинственном краю, рационализированном у Софокла в Коринфское царство. Таким образом сличение с фольклорными материалами позволяет установить внутреннюю закономерность в последовательности событий, которая у Софокла уже утеряна. Таков вывод, получающийся из сличения со сказочным каноном.

9. Отцеубийство и брак. Об отцеубийстве все существенное уже сказано выше, при рассмотрении оракула. Мы могли установить, что отцеубийство идет от цареубийства, что убийство сыном идет от убийства зятем. Мы могли также установить причины такой замены: наследование престола сыном повлекло за собой перенос на него убийства предшественника. Страху перед сыном предшествует страх перед зятем, сознательное, даже героическое убийство предшествует бессознательному, невольному убийству. Такой перенос — не случайное, не единичное явление, а отражает общую закономерность создания новых сюжетов при новом общественном строе. Прибытие сказочного героя в страну своей будущей жены ведет к убийству царя-отца.

Чудовищность такого поступка первоначально не сознается. Сикулуми, наиболее ранний отцеубийца в данной системе сюжета, истинный герой, как всегда героем является убийца своего тестя. Таким же героем еще является Кир, убивающий своего деда.

Но с течением времени чудовищность этого поступка должна была осознаться. Процесс осознания этого и есть процесс рождения трагедии.

В этой связи необходимо рассмотреть отцеубийство как композиционный элемент. Убийство тестя его наследником вполне мотивировано, хотя современный фольклор усиливает мотивировку, придавая царю черты злодея. С переносом умерщвления с тестя на отца и окружением отцовства ореолом святости отпадает причина его убийства. Как ука-

[29] C. Robert, Oidipus, Bd I, стр. 859.

зано, еще в зулуском мифе отец — злодей, покушающийся на убийство сына. Вместо этого сын сам убивает его. В позднейшей традиции сын убивает отца случайно и невольно. Таким образом в сюжете оказываются уже две, сами по себе ни с чем не связанные, случайности: одоление сфинкса и убийство отца. Этим весь сюжет приобретает характер чего-то рокового, и во всей европейской науке он рассматривается как трагедия рока, хотя он таковой не является ни исторически, ни по существу. Исторически данный сюжет есть сюжет о воцарении через убийство и брак, по содержанию же своему он есть трагедия отцеубийства, трагедия невольного греха, несчастья. Герой ее — подлинный герой во всех отношениях. Этим и создается трагичность. Но ее не было бы, если бы героем ее был злодей. На такой путь вступает позднейшая традиция, приурочивающая сюжет к имени злодея Юды: сюжет остается тем же, но он уже не трагичен.

Истолковать, объяснить случайность отцеубийства не понятием рока, а подлинными его причинами, до сих пор было невозможно, так как сюжет Эдипа не изучался в его связях. Так, еще Роберт не усматривает никакой связи между отцеубийством и поражением сфинкса [30]. Сличение с фольклором позволяет установить все первоначальные связи и показать, что эти связи были утеряны при переносе действия с одних персонажей на других.

Путь развития сказочного героя после разрешения трудной задачи требует женитьбы на дочери царя и воцарения, и, действительно, Эдип женится и становится царем.

События опять те же, что́ и в каноне волшебной сказки, опять с поправкой на прибытие не в дом невесты, а в отчий дом, который вместе с тем есть дом невесты: однако при внимательном рассмотрении можно заметить, что здесь произошла не одна поправка, а две.

Если бы замена шла чисто внешним, не творческим путем, мы должны бы ожидать, что Эдип женится, как это всегда бывает со сказочными героями, на дочери царя — в данном случае на сестре. Теоретически постулируется и ожидается женитьба Эдипа на сестре. И, действительно, есть признаки, что такое разрешение не вполне чуждо народу. Бернгард Шмидт, собиравший сказки в современной Греции, сообщает, что ему рассказывались сказки, в которых Эдип женится на сестре. К сожалению, ни одного такого текста он не записал и не опубликовал. Что в системе данного сюжета посту-

[30] Там же, стр. 58.

лируется сестра, лучше всего доказывает история Кроноса. Он уродует и смещает своего отца Урана и женится на своей сестре Рее (Hesiod, Theog. 453 и сл.).

Однако, тем не менее эта возможная и даже существующая форма не утвердилась, а утвердилась другая, и этот факт должен быть объяснен. Эдип женится не на дочери царя, а на вдове царя.

Метод, принятый нами выше, а именно рассмотрение фольклора с точки зрения отраженных в нем противоречий, может помочь рассмотреть и этот вопрос.

Противоречие, отраженное здесь, состоит в том, что здесь сталкиваются две женских фигуры: дочь царя и жена царя. При старом порядке в момент смены власти решающую роль играет дочь царя. Через ее руку будет передан престол чужеродцу. Она останется на месте, через нее передается власть.

При новом порядке дочь царя выйдет замуж не за пришельца, который останется при ней, а за жениха, который возьмет ее с собой. Эти два порядка очень четко отражены в современной волшебной сказке: герой или женится на дочери царя и остается при ней, перенимает царство тестя — это старая, исконная форма — или, женившись, уезжает с ней в царство своего отца и перенимает престол от него. Это — отражение позднейшего, нового порядка. Последний случай показывает, как царевна устраняется из своей старой роли передатчицы престола.

Устранена она и здесь. Устранение возможно потому, что на историческом горизонте появляется сын, пришедший на смену зятю.

Сын имеется и здесь. Это — Эдип, сын Лайя. Он по-новому — сын, по-старому — жених. Он сын и жених одновременно. С устранением дочери царя ее роль в фольклоре переходит на вдову царя. Эдип вступает в брак с матерью.

Таков процесс переноса старой роли на новые, созданные общественными изменениями персонажи.

10. Первый апофеоз Эдипа. Сличая Эдипа с героем общесказочного канона, мы можем установить, что Эдип, воцарившись и женившись, завершает путь сказочного героя. Волшебная сказка на этом обычно кончается. Герой волшебных сказок исторически идет от первобытных устроителей мира или первых законодателей и основателей культуры своего народа. Таков в античности еще Габис. Выброшенный на съедение зверям, он впоследствии возвращается, узнается по знакам, выжженным на теле, и чертам лица, наследует царство своего отца-деда и первый дает законы народу,

учреждает города, отменяет рабство и учит людей пахать землю и сеять хлеб [31].

Позднейший герой уже не дает законов, не учит пахать, сеять и ковать, все это он уже застает. Сказочный герой только воцаряется, но не царствует. Но «Эдип» не может кончиться воцарением. Эдип царствует. Это — элемент уже не сказочный, а более поздний. С точки зрения сказочной поэтики здесь развит и продолжен момент апофеоза героя. Эдип не только царствует, а в царствовании своем возносится на необычайную высоту. Он — почти божество, «молвой людей прославленный Эдип», царь-бог, каких в своем исследовании нам показал Фрезер. Он может спасти народ от чумы. Он посредник между богом и людьми.

Тебе ведь внемлет бог с небесной выси,
Тебе открыты помыслы людей,

так говорит о нем старый жрец (Соф., стр. 75).

Эти черты Эдипа-мага, бога-царя-жреца рассеяны по всей трагедии. Так, в IV стасиме о нем поют:

Ты... сокрушил в те дни
Вещей девы жестокий пыл,
Ты несчастной стране моей
Стал от смерти оплотом.
С той поры ты царем слывешь,
Ты венец у людей стяжал
Высшей чести — великих Фив
Богоравный владыка! (Соф., стр. 135)

Царствование Эдипа создает контраст к следующему этапу хода действия. Трагедия еще не началась. Так Эдип мог бы царствовать до конца своих дней. Но есть роковая тайна, и эта тайна требует разоблачения.

11. Разоблачение. Начинается последний акт поэтической биографии Эдипа — и первый акт собственно трагедии. Начинается разоблачение.

Фольклорная эпическая традиция и здесь показывает нам исконную форму разоблачения. В сказке разоблачение происходит весьма просто и укладывается в две-три строчки. Кровосмеситель на брачном ложе узнается по рубцу на животе, на шее, по печатке на ногах, по образку, по евангелию, которое было положено ему в ларчик, или даже по ларчику, который он всегда носит с собой, подобно Пелию и Нелею в утерянной трагедии Софокла «Тиро». Зелинский замечает, что Пелий «по неизвестным нам причинам» приносит с собой

[31] В. Клингер, Сказочные мотивы, стр. 41.

корыто, в котором он с братом был найден своим приемным отцом. Здесь надо говорить не о «причинах», а о поэтических целях: этим несколько наивным способом подготовляется узнавание. Продолжительность брака различна, от одной ночи до нескольких лет, а в некоторых (очень редких) случаях от этого брака рождаются и дети.

Если бы Софокл поступил так, как это делается в современной традиции, по которой разоблачение совершается мгновенно, то никакой трагедии, как художественного целого, не получилось бы. Момент вещественного доказательства (проколотые ноги), играющий в фольклоре решающую роль, здесь играет роль самую второстепенную. В сказке мать-супруга, обнаружившая на брачном ложе рубец, разом вскрывает суть дела для себя, для героя и для слушателя. Здесь нет необходимости говорить о том, с какой художественностью Софокл распределил это разоблачение. Начиная с чумы, которая уже представляет собой непонятное пока и таинственное разоблачение какой-то скверны, истина раскрывается последовательно. Тиресий открывает истину перед зрителями. Иокаста, рассказывая об убийстве Лаия, открывает отцеубийство перед Эдипом, но ей самой еще ничего не понятно. Пастух раскрывает кровосмесительство перед Иокастой (но не Эдипом), а затем открывается кровосмесительство перед Эдипом, подтверждая тем самым и отцеубийство.

Таким образом вся трагедия построена на развертывании одного момента эпической традиции — момента разоблачения. В нем именно и состоит трагедия, она состоит в *осознании*. Все остальные моменты отодвинуты на задний план, они необходимы в построении сюжета, но о них говорится лишь ретроспективно и коротко, все они нужны лишь постольку, поскольку они заостряют все действие к этому последнему, страшному моменту, служат ступенью к нему.

12. *Второй апофеоз Эдипа.* Трагедия Софокла на этом кончается. Остальное — самоубийство Иокасты, самоослепление Эдипа и прощание с детьми — художественная разработка данной ситуации, и не представляет собой развития сюжета по существу.

В облике Эдипа ясно чувствуется двойственность. Он — величайший герой и благодетель своего города и царства и вместе с тем он величайший злодей.

Эта дисгармония требует своего разрешения. В ранних формах нашего сюжета, когда отцеубийство еще не ощущалось как нечестие, а кровосмесительного брака еще не было, сюжет на этом кончается. Осознание отцеубийства как злодеяния, совершенного невольно благородным героем, требует

либо реабилитации героя, т. е. поскольку уже имеется сознание скверны — его очищения, искупления греха, либо превращения его в окончательного злодея. Народное творчество использовало обе эти возможности, приурочив сюжет, с одной стороны, к Юде, с другой — к святым. Развитие и подчеркивание злодейских черт произошло много позже, ибо первоначальная эпическая традиция прежде всего требует высокого героя, а не злодея.

Сличение «Эдипа в Колоне» с современным фольклором показывает, что «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне» есть органическое целое, один сюжет, а не два сюжета. Андрей Критский, Григорий, Павел Кесарийский и т. д. не только по существу, но и в одинаковых с «Эдипом в Колоне» формах проходят новый, вторичный апофеоз.

Морфологическое изучение сказки показывает, что сюжет строится по известным законам композиции[32]. Если герой после женитьбы претерпевает какие-нибудь события, то они всегда располагаются в том же порядке, что и в первом круге событий. Начинается в т о р о й х о д сказки, и он строится по тем же законам, как строятся все события, происходящие с героями сказки вообще. Именно таким «вторым ходом» и является «Эдип в Колоне» по отношению к «Эдипу-царю». Это не значит, что второй ход есть повторение первого. При всей устойчивости композиционного стержня он насыщается самым разнообразным содержанием, так что только вооруженный глаз исследователя может усмотреть здесь закономерность.

Эдип вновь покидает свой дом, как он его однажды уже покинул младенцем. Выход героя из дома есть первый момент, первый этап в развитии хода действия. Он вновь изгнан, вновь перед ним полная безбрежность и неизвестность.

События, происходящие с героем, могут рассматриваться как события о п р е д е л я ю щ и е и события, в ы т е к а ю щ и е из первых. Основным определяющим событием, которому подвергается герой в древнейших формах сказочного канона, является п о г л о щ е н и е его, позднее деформированное и переосмысленное. Поглощение ведет к героизации. Таков в кратчайшем схематическом изложении путь героя — путь, имеющий очень сложные исторические причины[33]. Таков был путь и Эдипа-царя. Мы уже видели, как мотив спуска на воду и воспитания восходит к поглощению зверем и как этим предопределяются дальнейшие события: брак и воцарение.

---

[32] В. П р о п п, Морфология сказки, Л., 1928.

[33] В. Я. П р о п п, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946.

Но мы видели также, как создавшийся старый сюжет вступает в противоречие с новыми общественными отношениями и как Эдип, сохраняя черты старого великого героя и вождя, трагически становится нечестивцем и злодеем. Именно этим вызван второй ход. Эдип вновь отправляется из дома, чтобы вновь быть поглощенным, но на этот раз уже не зверем и не водой, а — соответственно с новой земледельческой религией — землей.

Религия земли была действенной религией древней Греции. Позднейшая европейская традиция христианской Европы утеряла ту ясность, которая присуща «Эдипу в Колоне». Поэтому нет ничего удивительного в том, что современный фольклор, сохранивший для «Царя Эдипа» такие детали, которые вскрывают неясности сюжета и позволяют расшифровать многое в этом сюжете, не сохранил этих деталей для «Эдипа в Колоне», и что здесь, наоборот, греческий материал, идущий от еще живой религии (Эдипу воздавался культ), дополняет и объясняет современный фольклорный материал. Впрочем, мы увидим, что и в этой части кое-какие детали все же в современном фольклоре яснее, чем у Софокла.

Покаяние, которое возлагается на грешника, лучше и полнее всего сохранено русскими, украинскими и белорусскими материалами. Герой непременно и в различных формах уходит под землю. Андрей Критский приходит к архиерею. «Приходят к церкви, и там колодязь: копали его семь годов, и не достали воды, и заперли. И ён нечисленно глыбок»[34]. Еще пример: «И повеле епискуп погреб выкопать трех-саженной, и в ширину полсажени на все страны...»[35].

В чем состоит покаяние? Наряду с названной здесь формой встречается перенесенная из других легенд форма поливания головешки, пока она не прорастет и не даст плодов, и сходные испытания. Здесь испытание ясно: если черенок зацветет — грешник прощен, если нет — осужден. Замыканию героя под землю тоже свойствен характер не только наказания, но и испытания. «И даде заповедь 30 лет, и како исполнится тот погреб земли, и станет земля на верху погреба, тогда прощен будет от грехов своих»[36]. Эти слова надо понимать так, что герой замкнут на 30 лет без пищи под землей. Если земля его извергнет, вернет его наверх, он прощен; если она его поглотит навсегда — он осужден. То же в белорусской

[34] Белорусский сборник, вып. IV. Сказки космогонические и культурные. Собрал Е. Р. Романов, Витебск, 1891, стр. 163.

[35] Памятники старинной русской литературы, под ред. Н. И. Костомарова, вып. II, СПб., 1860, стр. 417.

[36] Там же.

сказке: «И стала рость зямля у колодязи и на тридцатом году соўсим зарос колодязь, и так, що став ён под самой крышкой»[37], т. е. со дна колодца Андрей поднимается под самую крышку. Колодец зарастает снизу и подымает его наверх. Еще яснее такое понимание высказано в русской сказке: здесь в землю ввергнуты мать и сын, в два разных колодца: «Когда эти колодези зарастут, да вы выйдете наружу, тогда вас бог и простит» (См. 186).

Одновременно с таким погружением героя в землю происходит другое: ключи, которыми замкнут колодец, или прикован страдалец, брошены в море, где немедленно их ловит и пожирает рыба. Через положенный срок происходит чудо: тело грешника выходит из земли, ключи выходят из воды. Они или всплывают сами, или ловится рыба, проглотившая их. Так ключи как бы дублируют самого героя. Он поглощен землей, морем и рыбой одновременно и одновременно возвращен ими обратно на землю. Античность знает только поглощение землей.

Западная версия нашего сюжета не знает ухода героя в землю. Здесь грешник уходит в пещеру на острове или на побережье, часто на каменистом, скалистом островке, откуда и название «Gregorius auf dem Stein». Поэтому западный материал и не позволяет здесь видеть родство с Эдипом Колонским: жизнь в пещере обычна для кающихся грешников. В русских же (и вообще славянских) материалах мотив земли очень обычен. Земля играет роль даже тогда, когда грешник строит наземное сооружение: он, например, находит близ моря пустую палатку. «Вошел в нее, приказал запереть и засыпать землей». Или же отшельник советует ему: «Сотвори, чадо, древянную храмину и возложи над нею высокий земляной холм». Юноша так и поступает: «Насыпал над нею высокую могилу»[38].

Последнее слово показывает, что страдалец уходит в могилу, как это происходит и в «Эдипе». Но он умирает не так, как все. Он, как Эдип, даже вообще не умирает. Жизнь его может продолжаться двояко. Земля его возвращает, но возвращает его не тем, каким он был, а преображенным: от него исходит свет, сияние и благоухание, хлеб и вода около него не тронуты — он уже не земное, не физическое существо. Народная палитра не щадит красок, чтобы показать его святость. Она возвращает его светлым и преображенным: жив ли он или мертв, это даже не существенно. Если он мертв —

---

[37] Белорусский сборник, стр. 63.
[38] Н. И. Костомаров, Легенда о кровосмесителе, стр. 188.

он тут же объявляется святым, и от его трупа исходят чудеса. Если он жив — он продолжает жить тем же святым, или он становится римским папой, т. е. вновь, вторично становится венценосцем, но венценосцем уже иного порядка.

«Эдип» и легенда о Григории или Андрее Критском здесь развиваются совершенно одинаково. В «Эдипе» герой силой земли становится геросом, в легенде об Андрее — святым, но святым не церковного порядка. Церковь не знала такого жития Андрея, каким дает его наша легенда. Она его не канонизировала и не могла канонизировать. Герой этой легенды, становясь римским папой, вовсе не осуществляет католических идеалов. Сквозь облик Григория или Андрея исследователь видит монументальный образ античного Эдипа, останки которого творят чудеса вовсе не церковного характера, а ограждают город от врагов.

Чем привлекал сюжет, потеряв свою первоначальную сакральность? Он привлекал одним: страданием героя. Страдание в целом было чуждо Греции. Грек прежде всего человек общественный. И тем не менее в Греции уже в эпоху ее наивысшего расцвета, который уже дает первые знаки упадка, страдание в «Эдипе» носит личный характер. Эдип, воплощение и средоточие города, его доблести и процветания, вдруг извергнут этим обществом, остается один с самим собой. Он потерял царский венец, которым он никогда не злоупотреблял в личных целях, а пользовался им в целях служения своему народу. Он потерял ту, что была для него женой и матерью, что связывала его с пульсом и кровью жизни. Не случайно, что именно ее заколку он вонзает себе в глаза: тьма есть знак и выражение отрешенности от мира. Он должен потерять и детей. Дети тоже поняты и взяты не совсем по-гречески. Грек хочет сына — в этом опять выражение глубокого общественного и государственного инстинкта. У Эдипа сын и дочь. Именно через нежность дочери он позже частично находит возврат к миру. Сцена прощания, может быть, самая потрясающая во всей трагедии, есть момент рождения в нем человека, есть момент рождения человека в европейской истории.

Именно здесь мы находим ключ к тому, что сюжет был воспринят христианством и стал христианской легендой. Сюжет приобретает новую, историческую сакральность, и приобретает ее уже в Греции. Отсюда вторичный апофеоз Эдипа. Первый апофеоз — свержение сфинкса и воцарение. Второй апофеоз — поглощение страдальца землей и его обожествление. Но характерно для старой, здоровой Греции: как божество, он не защитник страждущих, он становится защитни-

ком города от военной опасности. Та сторона, что будет иметь его труп, будет побеждать. Средневековая легенда не восприняла этого первого апофеоза и переосмыслила второй. Но здесь уже нельзя ограничиться анализом одного только сюжета, здесь он должен быть рассмотрен в рамках течения всей исторической жизни. Как на этом сюжете отразилась жизнь скотоводов зулу, кочевников-берберов, кавказских горцев, греков, как на нем отразилась борьба католичества и человеческих стремлений ренессанса и гуманизма, мрачный XVII век и неосознанные идеалы крестьянства,— все это может показать только большое культурно-историческое исследование.

ЧУКОТСКИЙ МИФ И ГИЛЯЦКИЙ ЭПОС

Огромное количество фольклорных материалов, собранных в СССР по населяющим его народностям, требует научного изучения. Наши народы к моменту записи у них фольклора до революции стояли на разных ступенях общественного развития. Фольклор, собранный после Октября, частично сохранил старые формы. Весь этот материал — и в частности эпос — может быть расположен по стадиям развития этих народов. Такой способ расположения и сравнения даст возможность исторического его изучения.

Точки зрения (tertium comparationis), с которых возможно сравнение, могут быть очень различны. Одной из основных является композиционная структура. Эта структура, или система, для всего эпоса оказывается единой. Но она видоизменяется, нарушается, заполняется различным идейным и художественным содержанием в зависимости от ступени развития и исторических судеб народа, и эти изменения и подлежат изучению и объяснению.

Если для изучения эпоса привлечь фольклор народов, которые его еще не имеют, то окажется, что та же система лежит в основе повествований, которые определяются как шаманские мифы. Отсюда возможно предположение, что эпос развивается из шаманского мифа.

Образцом таких мифов могут служить чукотские рассказы, обычно принимаемые за сказки [1]. Однако их шаманская природа и основа могут быть доказаны и не подлежат сомнению. Композиционная система сквозь все сюжеты одна. Она строится на представлении о двух мирах, которое на данной стадии еще является живым. Герой по разным поводам (чаще всего в поисках невесты или похищенной жены) отправляется в иной мир. Способы переправы очень разнообразны,

[1] В. Г. Богораз, Материалы по изучению чукотского языка и фольклора, собранные в Колымском округе, т. I, СПб., 1900.

от самых фантастических (по веревке на небо, в дыму, сквозь водоворот на морское дно и мн. др.) до вполне реалистических (перекочевка). По дороге герой встречает расположенные к нему существа, стариков или животных, которые указывают ему путь или дарят ему какой-нибудь предмет, который впоследствии оказывается волшебным, или учат, как его сделать или найти. Этот персонаж может быть назван дарителем. Герой прибывает в иной мир и при помощи добытого предмета или своих способностей дает доказательства своей шаманской силы. Он подвергается испытанию или преследованию со стороны будущего тестя или соперников. В этих шаманских состязаниях он всех побеждает, получает жену и возвращается. Иногда следует погоня, от которой он спасается.

Такова в кратком, схематическом изложении эта система. Единство ее может быть объяснено тем, что представления и действия, на которых она основывается, соответствуют представлениям чукчей о двух мирах, о шамане, как посреднике между ними, о приобретаемых им духах-помощниках в виде животных или амулетов и о небесной жене шамана. Путешествие героя, с одной стороны, соответствует воображаемому путешествию шамана в иной мир во время камлания, с другой стороны, представлениям о становлении шамана и соответствующей практике.

Эти рассказы представляют собой художественное целое, содержат художественные ценности, которые не погибают при переходе на более высокую ступень развития народов.

Наиболее примитивную, зародышевую стадию эпоса мы имеем у нивхов (гиляков)[2]. Нивхские (гиляцкие) поэмы («настунд») построены по той же схеме и содержат те же сюжеты. Однако принадлежность их к жанру эпоса все же может быть доказана. При сличении их с мифами обнаруживается существенная разница. Из системы выпал волшебный дар, амулет, помощник героя. Герой действует сам, не при помощи волшебных даров, а при помощи огромной физической силы, мужества, отваги. Это — решающий сдвиг, ведущий к созданию эпоса и нового понимания героизма. Героем является человек.

Однако даритель как персонаж сам по себе еще не выпал, выпала только его функция. Он сохраняется и проделывает двоякую эволюцию. С одной стороны, его роль ослаблена до роли доброго советчика, который предостерегает героя от

---

[2] Л. Я. Штернберг, Материалы по изучению гиляцкого языка и фольклора, т. I. Образцы народной словесности, СПб., 1908.

опасности. Герой этими предостережениями всегда пренебрегает и тем уже проявляет свое бесстрашие. С другой стороны, даритель превращается во враждебное существо, которое вступает с героем в бой. В этом — также один из решающих этапов перехода к эпосу. Уничтожение противника, встреченного по дороге, трактуется как подвиг. Герой уже не тот, кто добыл себе магические способности, олицетворяемые помощниками, а тот, кто проявляет свою личную храбрость и отвагу в схватке с врагом. На этих встречах и схватках сосредоточен весь интерес, они на одном пути повторяются много раз, хотя эпос еще и не обладает средствами для художественного развития этого момента.

Женщина же хотя и имеется в повествовании (ради нее совершается путешествие в иной мир), но она не стоит в центре интереса. Интерес не эротический, а боевой.

От старого мифа сохраняется и представление о двух мирах. Однако уже нет столь резкого противопоставления их, нет дальности, недостижимости, фантастических средств переправы. Герой, как правило, доходит до него. В ином мире уже нет испытаний и состязаний шаманского характера. Им соответствует новая схватка, бой с обладателем его невесты или жены, в результате которого герой добывает себе жену. Жена лишена магических сил и качеств, это уже не «небесная» жена, а обычная красавица.

С выпадением волшебного дара повествование теряет значительную часть своего состава и укорачивается. В гиляцком эпосе это компенсируется тем, что выезды и возвращение героя повторяются много раз. Таким образом, достигается значительная протяженность этих «поэм», обнаруживающих мозаичное строение.

Сопоставление шаманского мифа и примитивного эпоса, произведенное на материале двух народов, еще не позволяет сделать общих выводов. Однако мы имеем все же не случайное, а закономерное явление, и вопрос о первичной шаманской основе эпоса все же может быть поставлен. Расположение эпоса других народов в историческом порядке вскроет все внутренние процессы становления и развития эпоса в зависимости от их социальной и политической истории.

«КАЛЕВАЛА» В СВЕТЕ ФОЛЬКЛОРА

Появление «Калевалы» было событием, далеко выходившим за рамки национального значения.

Появилось в свет произведение, по своей гениальности превосходившее многое, что считалось великим и первоклассным. Гением, однако, оказался не новый блестящий поэт: им оказался небольшой северный народ, о котором среднеобразованный европеец до появления «Калевалы» имел несколько смутное и неопределенное представление и которым не интересовался.

«Калевала» вышла в свет благодаря стараниям ученого, имя которого до этого также вряд ли кому-нибудь было известно,— сына убогого сельского портного, Элиаса Лённрота, впоследствии врача и профессора Гельсингфорского университета по кафедре языка и литературы. Лённрот глубоко и деятельно любил свой народ. В неустанных трудах много лет собирал он самые разнообразные памятники народного творчества. Из этих памятников наиболее выдающимся является «Калевала», второе издание которой утвердило ее мировую славу.

Успех этот отнюдь не был явлением временным. «Калевала» по настоящее время — одна из любимых книг везде там, где есть любовь к подлинному искусству. Особенно распространена и популярна «Калевала» в России: на Россию падает наибольшее количество изданных переводов. <...> «Калевала» уже вызвала в свет огромную, трудно обозримую научную литературу. И все же ни по одному из основных вопросов изучения «Калевалы» не достигнуто прочных, общепризнанных результатов. Есть ряд противоборствующих и исключающих одна другую теорий. Излагать сущность споров, взвешивать относительную правоту или неправоту тех или иных направлений, брать сторону одних и полемизировать с другими — это не продвинет нас вперед. Необходимо встать на принципиально иную точку зрения, чем та, на которой стояла вся старая наука. <...>

«Калевала» может и должна рассматриваться с самых разнообразных точек зрения специалистами различных областей. Один из важнейших вопросов в ее изучении — это вопрос о «Калевале» в ее отношении к собственно-народному творчеству, к фольклору. Этот вопрос является одним из основных и решающих. Это — вопрос о народном содержании «Калевалы». В зависимости от того, как будет решаться этот вопрос, будут стоять и другие вопросы в ее изучении — о ее форме и составе, о ее происхождении, о ее развитии, о ее значении сегодня.

В этом отношении «Калевала» воспринималась весьма различно. Сам Лённрот был твердо убежден, что он воссоздаст древнее, утраченное народом единство эпопеи. С его точки зрения «Калевала» в том виде, в каком он ее издал,— народное создание. Так она воспринималась его современниками, как, например, Гротом в России, Яковом Гриммом в Германии, и другими. Этой точки зрения в течение XIX века держался целый ряд ученых. Она была высказана еще в 1940 году советским ученым Кагаровым: «История создания „Калевалы“,— пишет он,— представляет крупный научный интерес: она показывает нам, как возникают народные эпопеи вообще и в чем заключается процесс эпической кристаллизации» [1].

Современная наука не может стоять на точке зрения отождествления «Калевалы» и народного эпоса.

«Калевала» — искусственный свод.

В какой степени «Калевала» является созданием народным, и в какой — созданием Лённрота?

Старая наука сделала все, чтобы дать на этот вопрос исчерпывающий ответ. Оригиналы, из которых черпал Лённрот, изданы. Путем чрезвычайно кропотливых сопоставлений и сравнений, главным образом Юлиуса Крона и его последователей, мы теперь о каждой строчке «Калевалы» знаем, к каким прототипам она восходит. Мы документально знаем, что именно Лённрот изменял и что оставлял нетронутым. Это — одно из достижений старой науки, и эти данные могут быть использованы и нами. Однако старая наука, точно установив факты и зарегистрировав их, не сделала и не могла сделать из них соответствующих выводов. Она утверждала, что, изменяя, перерабатывая, переставляя народный материал, Лённрот поступал как народный певец. Так, в знаменитой

---

[1] Е. Г. Кагаров, Калевала как памятник мировой литературы,— Калевала. Карело-финский народный эпос. Перевод Л. Бельского. Вступительная статья и примечания Е. Г. Кагарова, Петрозаводск, 1940, стр. V.

книге о «Калевале» итальянского ученого Компаретти почти на каждой странице утверждается, что Лённрот, внося те или другие изменения, создавая формы или сочетания, которые не засвидетельствованы в фольклоре, а являются его собственным изданием, все же по существу следовал народным образцам.

Советский ученый не может разделять этой точки зрения. Лённрот не следовал народной традиции, а ломал ее; он нарушал фольклорные законы и нормы и подчинял народный эпос литературным нормам и требованиям своего времени. Именно этим он создал ей величайшую популярность, угадав вкусы и эстетические потребности образованных читателей своего времени. Для таких читателей оригинальные народные песни в той форме, в какой они поются народом, были бы недоступны в их величественной и суровой красоте. Лённрот многое смягчил, округлил, отшлифовал углы и резкие грани, в хаос и разбросанность внес стройный порядок и последовательность. Поступая так, Лённрот создал единственное в своем роде во всей мировой литературе произведение, в котором сочетаются народная простота, искренность, правдивость повествования, изящество, легкость и грация народного стиха, значительность народных сюжетов, с стройной последовательностью и связью событий огромного по своему размеру цельного литературного произведения. Получилось нечто, во многом напоминающее эпопеи Гомера, не уступающее им ни по художественности, ни по научному значению, но более близкое и родное всякому живому человеку, способному воспринимать народные чувства и народные образы. Тщательность работы Лённрота, его великая любовь к народу и народному эпосу, которая чувствуется в каждой строке, заражает и читателя; читатель начинает проникаться любовью и уважением к создавшему этот эпос народу.

Одна из заслуг Лённрота состоит в том, что через «Калевалу» он всему миру показал, что народ, к которому он принадлежал, не пустое географическое понятие, что он обладает единственной в мире ни с чем не сравнимой изумительной сокровищницей народного творчества. «Калевала» в том виде, в каком ее создал Лённрот, стала народной в широком смысле этого слова, в том смысле, в каком Белинский назвал Пушкина народным поэтом, в том смысле, в каком каждый народ гордится своими великими национальными поэтами и их произведениями. Эта заслуга навсегда останется за Лённротом и его «Калевалой».

Но это не значит, что современная наука во всем должна согласиться с тем, что делал Лённрот и что о нем утвержда-

ли буржуазные ученые. Поступая так, а не иначе, отбирая те или иные варианты, разъединяя и вновь соединяя народные песни, Лённрот поступал не только как народный певец, но и как профессор университета, имеющий определенную теорию и определенные принципы. Эти принципы еще не были предметом научного рассмотрения. Между тем этот вопрос должен быть решен. Здесь он, конечно, не может быть решен во всех деталях. Но в основном все же можно указать, что ни одна руна «Калевалы» не поется народом в том виде, в каком их издал Лённрот. Мало того, современная наука и критика может указать, что народные оригиналы, из которых черпал Лённрот, не только не хуже, но в очень многих случаях лучше лённротовских обработок.

В работе Лённрота надо отличать две стороны: внешнюю, формальную, и внутреннюю, идейную. Обе стороны тесно связаны между собой.

Внешне Лённрот стремился к тому, чтобы придать разрозненным песням связь, а событиям внутри песен — логическую последовательность. Дело, однако, не во внешней, формальной логике, а в чисто литературных принципах. Как действовал Лённрот, можно показать на многочисленных и разнообразных примерах. Есть, например, народная песня, в которой поется о том, как некий лапландец пускает стрелу в Вяйнямёйнена. Кто этот лапландец и почему он питает к Вяйнямёйнену старинную ненависть — из песни не видно. Вяйнямёйнен падает в воду и в ней плавает. Куда он простирает руки, там создаются богатые рыбой заливы, в середине моря он создает скалы и т. д. Я не буду передавать дальнейшего содержания этой замечательной песни, так как для наших целей в этом нет необходимости.

С точки зрения литературных требований все события любого эпического произведения должны быть подготовлены внешне или внутренне, должны быть мотивированы и в конечном итоге должны стоять в связи, хотя связь эта вначале для читателя может быть неясной и раскрыться ему только в конце повествования.

Этим требованиям данная песня в ее народной форме не удовлетворяет. Откуда взялся лапландец и почему он ненавидит Вяйнямёйнена и мстит ему, так и остается невыясненным до конца. Что же делает Лённрот? Данная песня послужила одним из источников «Калевалы». Она была записана в 1821 году Свегреном, в 1833 году Лённротом. В 6-й руне мы читаем о том, что Вяйнямёйнен отправляется в Похьолу на сватовство. Лапландец Ёукахайнен, его старый соперник по пению и заклинаниям, стреляет в него, и Вяйнямёйнен падает

в воду, где он плавает восемь лет. Дальнейшие события нас сейчас опять могут не интересовать.

На этом примере становится совершенно ясным, в чем состоит принцип Лённрота. Принцип этот состоит в переводе из норм народной эстетики, которая не руководствуется формальной логикой и причинно-следственными связями, создавая не читаемое, а музыкально исполняемое произведение, песню, к нормам литературной эстетики первой половины XIX века. В этом одна из причин успеха лённротовской «Калевалы»: она соответствовала требованиям читающей публики, тогда как оригинальные песни этим нормам не соответствуют.

В лённротовской трактовке устранены все «недостатки» народной трактовки. Откуда берется лапландец, кто он, за что он ненавидит Вяйнямёйнена и мстит ему,— все это у Лённрота становится совершенно ясным. Читательское любопытство полностью удовлетворено.

Нарушение фольклорных норм с точки зрения Лённрота было поднятием фольклора на более высокую ступень.

Лённрот никогда не предполагал, что подобный прием является в какой-то степени предосудительным или непозволительным. Точка зрения Лённрота соответствовала взглядам его эпохи. Но интересно, однако, все же отметить, что русская наука того времени, т. е. 30-х годов XIX века стояла на другой точке зрения. Славянофильская наука, правда, также считала, что народные произведения требуют и правки, и сведения воедино разрозненных текстов. П. В. Киреевский предполагал издать свое огромное собрание песен, охватывавшее 15000 текстов, по сюжетам. Для каждого сюжета он предполагал делать сводку из лучших текстов, т. е. то, что Лённрот делал для эпоса в целом. Разница, однако, состоит в том, что П. В. Киреевский предполагал опубликовать для каждого сюжета не только свой сводный текст, но и все варианты, из которых этот сводный текст был создан. Таким образом, П. В. Киреевский хотел показать читателю и все многочисленные народные оригиналы, и свою собственную сводку. Лённрот показал только сводку, а оригиналы хранились в архивах. Архивные материалы теперь уже опубликованы, опубликовано много «вариантов» подлинно народных текстов, записанных и до, и после Лённрота. Но они остались достоянием узкой касты специалистов. Они не получили широкого народного отклика, они не осознаны, как подлинное народное достояние, которое необходимо изучать, издавать и культивировать. Поэтому советская наука не может ограничиться изучением одной только «Калевалы». Центром своего изучения

она сделает собственно народный эпос, который нуждается не в том, чтобы его переделывали, а в том, чтобы его понимали в его народном значении, в том самом виде, в каком он исполняется. В противоположность славянофильской науке русская революционная наука, современная Лённроту, считала недопустимыми никакие, ни малейшие переделки народных оригиналов. Наука может иметь дело только с нетронутыми народными оригиналами. Белинский по поводу сказок писал: «Эти сказки созданы народом: итак, ваше дело списать их как можно вернее под диктовку народа, а не подновлять и не переделывать» [2]. «Русская сказка имеет свой смысл, но только в таком виде, как создала ее народная фантазия; переделанная же и прикрашенная, она не имеет решительно никакого смысла» [3].

Белинский был одним из немногих современников Лённрота, давших отрицательную оценку «Калевале» [4]. Это случилось потому, что Белинский знал народный эпос только по переработке Лённрота в искажающем изложении Эмана. Если бы он знал народные оригиналы, он дал бы им такую же обстоятельную и глубокую оценку, какую он дал былинам из сборника Кирши Данилова.

Из всего этого вытекает задача, стоящая перед наукой: она должна прежде всего бережно собирать памятники народного творчества. Она должна издавать их в их неприкосновенном виде и широко их популяризировать наряду с лённротовской «Калевалой». Издание «Калевалы» должно быть таковым, чтобы оно ориентировало читателя прежде всего на народной источник ее.

Изменения Лённрота шли настолько далеко, что он, например, включал в героический эпос свадебные песни. Они составляют около 10% всей «Калевалы». Это было сделано столь искусно, что Лённрот ввел в заблуждение науку. А. Н. Веселовский ссылался на эти песни в пользу своего положения, что эпос возникает из обрядовой поэзии. Положение это неверно, эпос из обрядовой поэзии не возникает, и ссылка на Лённрота неудачна, так как такое соединение принадлежит Лённроту, а не народной поэзии. Лённрот, далее,

---

[2] В. Г. Белинский, «Конек-Горбунок»,— В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, М., 1953, стр. 150.

[3] В. Г. Белинский, «Стихотворения Александра Пушкина», — В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1953, стр. 82.

[4] В. Г. Белинский, «Главные черты из древней финской эпопеи Ка́левалы» Морица Эмана, Гельсингфорс, 1847,— В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, М., 1956, стр. 272—278.

ввел в «Калевалу» огромное количество заклинаний. Заклинания, однако, представляют собой совершенно иной вид поэзии, чем эпос. И в этом отношении Лённрот ввел в заблуждение науку. Компаретти утверждает, что эпос создается из песенных заклинаний, и написал целую книгу о «Калевале», в которой он пытается доказать эту мысль, хотя он хорошо знает, что заклинания в «Калевале» в своем огромном большинстве введены Лённротом искусственно.

Однако этими внешними отличиями не ограничивается работа Лённрота.

В своем научном мировоззрении Лённрот был очень близок к так называемой мифологической школе, которая как раз в те годы начинала развиваться. Правда, Лённрот отнюдь не разделял ее крайностей. Однако он разделял точку зрения школы, что фольклор в устах народа не развивается, а, наоборот, портится и забывается. Изменяя фольклор, Лённрот полагал, что он восстанавливает древнюю форму эпоса. Лённрот восстанавливал не только якобы древнее, ныне утраченное народом единство, но и его мифологическую природу, ибо эпос, с точки зрения этой школы, не что иное, как миф, ныне также народом забытый, но могущий быть восстановленным.

В этом отношении Лённрот, правда, был очень осторожен. Но тем не менее он иногда вносил такие изменения, которые полностью меняют уже не только форму, но внутренний смысл народных песен. Как в этом отношении иногда поступал Лённрот, можно показать на примере народной баллады об Анни и ее женихе, использованной им для четвертой и пятой рун «Калевалы».

Песня, записанная в архангельском крае и послужившая источником для Лённрота, имеет следующее содержание.

Анни, единственная дочь своих родителей, идет в лес за вениками. Здесь она встречает Осмоне-Калевайнена, который ей говорит, что она будет расти, хорошо одеваться и хорошо питаться для него. Анни, плача, идет домой, видит отца и затем брата; на их вопрос, о чем она плачет, она говорит, что потеряла крестик. Но матери она говорит правду. Мать предлагает ей запереться на три года в амбарах отца, питаться свининой, маслом и пирогами, чтобы быть красивой, и надевать лучшую одежду и украшения. Через три года мать идет в амбар и находит свою дочь удавившейся. На этом песня кончается. Перед нами типичная песня-баллада. В данном варианте неясно, что заставляет девушку покончить с собой. Есть версии с благополучным концом или не доведенные до самоубийства: узнав о женихе, мать успокаивает дочь и пред-

лагает ей принарядиться из сундуков в отцовском амбаре, и тем песня кончается. Если же есть самоубийство, то причины его различны, но всегда носят реалистический характер: в одном случае конюх совершает над девушкой в лесу насилие, в другом — на ее руку претендует толстый боярский сын. К. Крон весьма убедительно вскрыл родство этой песни со шведской балладой, в которой некий воинственный вооруженный священник делает девушке предложение, оскорбляющее ее честь. Уже из этих немногих примеров видно, что в народной песне девушка совершает самоубийство из-за притязаний социально чуждого ей жениха-насильника, с которым заодно ее мать.

Что же сделал Лённрот из этой реалистической баллады?

Лённрот вытравляет содержащийся в этой балладе социальный протест и переводит весь сюжет из одного жанра в другой, из баллады в эпический миф. С этой целью сватовство приписано Вяйнямёйнену, мотивом отказа девушки служит его старость. Чтобы связать данный сюжет с предыдущим, Вяйнямёйнен состязается с Ёукахайненом и одерживает над ним победу, героиня сделана сестрой Ёукахайнена, который отдает ее Вяйнямёйнену (руна III). Так же, как изменено имя героя, изменено имя девушки. В народных песнях она именуется различно, но имена ее — самые обыкновенные, человеческие имена, среди которых преобладают Анна и Екатерина. Лённрот переименовывает ее в благозвучное Айно. «Айно» — не имя. Слово это означает «единственная», «любимая» и в народной песне применяется как эпитет. Все эти изменения не случайны. Они вскрывают весь поэтический замысел Лённрота, состоящий в переработке реалистической баллады в древний мифологический эпос с включением сюжета в единую композицию «Калевалы». Соответственно самоубийство через повешение заменено Лённротом падением в воду при купании. Утес, на котором сидит девушка, имеет трещину и рушится в море вместе с девушкой. Она не совершает самоубийства. Водяная стихия смертью спасает ее от страшного жениха. Умирая, она произносит монолог, в котором просит родных не купаться в этом море, так как вода — ее кровь, рыба — ее тело, кустарник — ее косточки, а трава — ее волосы. Этим подготовляется связь с следующей руной, в которой она вылавливается в виде рыбы, и всему сюжету придается этиологический конец в духе этиологических мифов. Этот прием повторен при описании плача матери: из слез матери создаются три реки, реки образуют водопады, из водопадов вырастает скала, на скале — березка, а на березках поют три вещие птицы-кукушки. В народном оригинале этио-

логических элементов нет. В некоторых вариантах имеется кукушка, но без этиологической трактовки конца песни.

Это сопоставление показывает, какие приницsmåпы руководили Лённротом. Лённрот обращает эпос в прошлое. Реалистической балладе придается мифологический, якобы народный характер, тогда как народно именно стремление к реализму и социальному протесту.

Данный пример особенно типичен, он характеризует направление работы Лённрота.

* * *

В этом же свете может быть поднят и освещен вопрос о композиции «Калевалы». Суггестивное воздействие Лённрота на науку его времени и на науку последующих десятилетий было столь сильно, что вопрос о «народной эпопее» продолжает обсуждаться и по сегодняшний день. Между тем беспристрастное изучение карело-финских рун легко могло бы убедить ученых в том, что́ давно уже знают русские фольклористы, изучающие не только русские былины, но огромное эпическое богатство народов, населяющих Советский Союз: что эпос любого народа всегда состоит только из разрозненных, отдельных песен. Эти песни обладают внутренней цельностью и до некоторой степени внешней объединяемостью. Народ иногда и сам объединяет отдельные сюжеты путем контаминаций. Но народ никогда не создает эпопей — не потому, чтобы он этого не мог, а потому, что народная эстетика этого не требует: она никогда не стремится к внешнему единству. Причины, почему народ не стремится к созданию единства, очень сложны. Одна из них состоит в том, что это нарушило бы творческую свободу и подвижность фольклора. Превращение отдельных песен в огромную эпопею как бы останавливает эпос, лишает его гибкости, подвижности, текучести, возможности ежедневных, постоянных новообразований и творческих изменений и нововведений, тогда как отдельная песня дает певцам полную свободу. Эпос создается для пения, а не для чтения, и пение стремится к свободе и подвижности, тогда как эпопея неподвижна, и изменения и переработки ее требуют упорного труда. Достаточно указать, что второе издание «Калевалы» («вариант») потребовало 14 лет работы.

Но это только одна из причин, почему народ не создает эпопей. Эпопея не соответствует внутренней системе фольклора. Так, фольклор не знает временно́й перспективы подобно тому, как старинная живопись не знает перспективы пространственной: она носит плоскостной характер. Народное

творчество не знает перерывов повествования. В подлинно народном эпосе действие развивается от начала до конца в одном потоке времени и на одном театре действий, который меняется только с передвижением героя. Двух театров действий одновременно быть не может. Чтобы создалось большое, цельное произведение, это препятствие должно быть преодолено, и оно преодолевается, когда из фольклора рождается литература.

Фольклор, далее, не требует мотивировок. У него своя логика, чрезвычайно глубокая и сложная. Художественная система фольклора существенно иная, чем система литературных норм или законов. Фольклор вовсе не стремится к изъятию противоречий, скорее наоборот: противоречивость, свойственная фольклору, носит характер яркости и контрастности. Эти противоречия служат драгоценнейшим фактором его изучения. Удаление противоречий обесцвечивает фольклор, лишает его красочности и делает из него абстракцию. Здесь, конечно, нет возможности войти в этот вопрос во всем его объеме. Для этого требовалось бы большое сравнительное исследование эпоса. Мы можем ограничиться установлением факта, что за сто лет, истекших со времени издания «Калевалы», накопился огромный эпический материал по многочисленным народам, входящим в состав СССР, и что эти материалы не подтверждают точки зрения Лённрота и тех, кто ее разделяет.

Одни ученые утверждали единство «Калевалы», другие его отрицали. Отрицать единство «Калевалы» никак нельзя. Оно создано Лённротом путем кропотливой мозаичной работы. Но это единство не носит народного характера, и народ в нем не нуждается, народный эпос обладает не внешней целостностью, а внутренним единством, единством образов героев, одинаковых для всех песен, единством стиля и, главное — единством национально-идейного содержания. Любой культурный человек сразу же отличит карело-финскую руну, русскую былину, сербскую юнацкую песню, якутское олонхо и т. д., настолько эпос каждого народа своеобразен и неповторим. Совокупность отличительных черт эпоса каждого народа и представляет собой то единство, которое составляет одно из лучших и драгоценнейших качеств эпоса каждого народа. Но это внутреннее единство не то же самое, что внешняя целостность, замкнутость, законченность. Подлинный эпос всегда состоит из разрозненных песен, которые народом не объединяются, но представляют собой цельность. Эпопея же внешне едина, но внутренне мозаична. «Калевала» при всем искусстве Лённрота — все же противоречива и неслаженна.

Компромиссной можно признать точку зрения Е. Г. Кагарова: он отрицает цельность эпоса в его совокупности, но допускает цельность по циклам. Такая компромиссная точка зрения неверна. Эпос, как мы видели, именно целостен по существу и разрознен по форме своего выражения.

Положив некоторую грань между «Калевалой» и народным эпосом, мы уже легче сможем подойти к решению одного из самых трудных вопросов в изучении «Калевалы», вопроса о ее происхождении. Для нас ясно то, что неясно ученым, отождествляющим «Калевалу» и народный эпос, а именно, что вопрос о создании «Калевалы» и вопрос о происхождении народного карело-финского эпоса — вопросы совершенно различные. Вопрос о том, как создавалась лённротовская «Калевала», освещен в работе Х. И. Лехмус[5]. Вопрос же о происхождении самого эпоса настолько сложен, что он будет решаться еще много лет. Здесь он разрешен быть не может, но может быть указано хотя бы направление, в каком он сможет решаться. Изучая его по имеющимся по этому вопросу трудам, мы прежде всего убеждаемся, что теории происхождения «Калевалы» как народного эпоса создавались в полном отрыве от этногенеза и истории финно-угорских народностей. Обычно ставится вопрос о том, на какой территории (в Финляндии, Карелии, Эстонии) и в какой век создалась «Калевала». В зависимости от причин, подчас ничего общего не имеющих с наукой, он разрешается в ту или в другую сторону. Между тем самая постановка вопроса неправильна. «Калевала» могла быть создана еще до того, как соответствующие народности заняли нынешнюю заселенную ими территорию. Сравнение с русским эпосом может дать иное направление всему изучению этого вопроса. Нет никаких сомнений, что русский эпос создан не украинцами, не белоруссами и не великоруссами в отдельности, а создан всем русским народом, так как он отражает общенародные идеалы и стремления. Но с течением веков эпос на юге исчез, на севере сохранился. Почему это так произошло, этот вопрос может быть разрешен только путем изучения истории. Как указал Маркс, исчезновение эпоса в условиях капитализма есть закономерное явление. Для советского ученого не может быть никаких сомнений, что и карело-финский эпос создан всем народом целиком, а не частью народа, населяющей некоторую часть территории, при пассивном состоянии другой части народа, населяющей смежную территорию. Теории западного или во-

[5] Х. И. Лехмус, Элиас Лённрот — составитель «Калевалы»,— Труды юбилейной научной сессии, посвященной 100-летию полного издания «Калевалы», Петрозаводск, 1950.

сточного происхождения карело-финского эпоса равно антиисторичны. Подлинно научной будет только теория народного происхождения эпоса, изученного в связи с историей народа.

Так же как и русский, карело-финский эпос утерял свое былое общенародное распространение. Он сохранился лишь в некоторых очагах, на нескольких местах, составляющих как бы естественные заповедники. Русские потеряли эпос на юге и в центральных областях, но сохранили его на севере. Финляндия утратила эпос, но следы его совершенно ясны и бесспорны, в Карелии же он сохранился.

Вопрос о происхождении эпоса влечет за собой вопрос о его развитии. Старая наука искала в любом эпосе либо мифологические основы, либо исторические отражения. О «Калевале» неоднократно утверждалось, что она — мифологический эпос и не содержит следов истории. Эта точка зрения может быть верна для лённротовской «Калевалы», в которой народный эпос искусственно мифологизирован, но она абсурдна по отношению к подлинным народным песням. В карело-финском эпосе нет государства, но это не значит, что в нем не отражена история. Вопрос должен быть поставлен не о том, какие исторические события отражены в карело-финском эпосе, а о том, какой в нем отражен общественный строй. Вопрос этот чрезвычайно сложен, он требует специального изучения. Несомненно окажется, что в карело-финском эпосе есть следы и более древних и более поздних общественных отношений. Об этом же будет свидетельствовать изучение материальной культуры, отраженной в эпосе. И здесь картина окажется отнюдь не однородной. Будут найдены чрезвычайно архаические элементы, возводящие эпос ко временам доисторическим, и здесь же чрезвычайно ярко будет отражен быт, современный исполнителю. Здесь кроется заманчивая задача для исследователя. Одно из поэтических достоинств карело-финского эпоса состоит в том, что в нем чрезвычайно ярко и художественно изображена действительность. Мы видим устройство избы, утварь, орудия, формы хозяйственной деятельности человека. Как обрабатывается и засеивается земля, как изготовляется пища, печется хлеб, варится пиво, ткацкое и кузнечное ремесло, охота, рыболовство — все это находит в эпосе художественно настолько яркое изображение, равно как и окружающая северного человека природа лесов, озер, болот, холмов и скал с их разнообразным животным миром, что читатель, раз прочитавший «Калевалу», никогда не сможет забыть того художественного обаяния, которое от нее исходит. Но эта же сторона «Калевалы» представляет собой величай-

шую научную ценность, ибо наряду с изучением социальной культуры изучение культуры материальной дает возможность применения к «Калевале» исторического метода изучения.

Но эпос, конечно, не бытописание. Изображение действительности в нем не цель, а средство для выражения известного мировоззрения, известной идеи, для выражения того, что народ считает своим идеалом, в чем он видит героизм.

И здесь картина также получится не одинаковая, а исторически многостепенная, начиная от древнейших мифологических представлений до современных исполнителю моральных и социальных идей. Старая буржуазная наука всегда устремляла свой взгляд прежде всего назад. О «мифологии» «Калевалы» написано чрезвычайно много. Но в большинстве случаев эти труды носят абстрактно-мифологизирующий, а не исторический характер. Так, путем анализа языка, анализа собственных имен пытаются восстановить мнимые индоевропейские религиозные представления в «Калевале». Путь этот методологически глубоко порочен. «Калевала» отражает и в своем идейном содержании несколько стадий развития. Здесь и древнейшие мифологические, еще до-божеские представления тотемического характера (Випунен), и более поздние отражения религии хозяев стихий (Лоухи), и начатки образования божеств (Укко). Самое важное, однако, состоит в том, что эпос, исходя из мифологических корней, преодолевает мифологию и религию. Это — закономерный путь развития эпоса всех народов, но в каждом эпосе этот переход осуществляется по-своему. Содержанием эпоса всегда является борьба. Борьба является содержанием и «Калевалы». Это борьба против всех темных сил, препятствующих народу в его развитии и враждебных ему. Наиболее ярким художественным образом этих темных сил является Лоухи. В образе побежденной Лоухи народ преодолевает свою мифологическую веру. Хозяевам стихий объявляется борьба, потому что сам человек в своем труде стал хозяином этих стихий. Вся борьба Вяйнямёйнена есть художественное обобщение ранних форм борьбы человека за овладение природой. Как показал Горький, мифологическая борьба в эпосе всегда сменяется борьбой социальной. В этом отношении особым интересом обладает более поздний, чем Вяйнямёйнен, герой, а именно Куллерво, в борьбе которого, с одной стороны, можно видеть войну между родами, с другой — борьбу батрака-пастуха или даже раба против своих угнетателей. Тем самым «Калевала», прославленная главным образом как древний мифологический эпос, в нашем сознании становится эпосом борьбы от древнейших времен до современности.

В лённротовской «Калевале» нет государства и борьбы за государственную независимость. Этот факт ставит в тупик буржуазных ученых, которые не могут его объяснить, но пользуются им для характеристики мифологичности «Калевалы». Сопоставление подлинно-народных и лённротовских текстов показывает, однако, что Лённрот производил определенный отбор, включая одни песни и исключая другие. Он предпочитал песни мифологического характера и избегал песен содержания исторического. Между тем такие песни есть. Вяйнямёйнен не только заклинатель, но и воин. Он борется против датской знати [6], вместе с русскими он борется против татар, и русский князь его награждает [7] <...>

С точки зрения мифологической школы подобные песни — позднейшее напластование на эпосе, результат его вырождения. С нашей же точки зрения, эти песни свидетельствуют о развитии эпоса, в котором народ выражает свое, народное историческое сознание. Это сознание не соответствует буржуазному сознанию, и Лённрот эти песни отстранил. Мы же никак не можем ими пренебречь, ибо в этих песнях выражается то самое сознание, которое приводит народ к революции и приводит к объединению народов для общей исторической борьбы.

Чтобы не быть голословным, я позволю себе привести отрывок из песни, записанной Борениусом в 1872 году. Здесь старый и юный Юкохайне состязаются в стрельбе, но не из луков, а из пищалей. Старый стреляет лучше. Они решают идти на войну.

На войну теперь пойдем мы,
На войну пойдем большую,
Где на землю кровь роняют,
Вместе с русскими пойдем мы
В край красивый, чужедальний.
Тут в России сын родился,
Здесь, в Карелии, красивый,
Власть родного брата знал он,
Старшему он был послушен.
На войне нужны герои,
Там в солдатах есть потребность
Летом на войне великой,
И при заморозках зимних.
На войне дела большие,
Там в труде находят счастье [8].

---

[6] Руны и исторические песни. Перевод и предисловие В. Евсеева, Петрозаводск, 1946, стр. 29.

[7] Там же, стр. 27.

[8] «Сампо». Сборник карело-финских рун. Перевод и предисловие В. Е. Евсеева, Петрозаводск, 1940, стр. 67.

О чем говорит эта песнь? Она говорит о том, что родина — Карелия, находящаяся в России. Эту родину герой «Калевалы» вместе с русскими собирается защищать. Эта защита для него — счастье.

Эти песни говорят сами за себя. Таких песен — не одна. Они вскрывают подлинную идеологию карело-финского эпоса, о котором лённротовская «Калевала» не дает представления. Исключительная мифологичность карело-финского эпоса сама превращается в миф в свете подлинно-научного изучения, основывающегося на полной, а не частичной картине карело-финского эпоса. Карело-финский эпос так же отражает историческую борьбу народа, как и эпос других народов; он отражает ее в национальных формах. Так же, как эпос других народов, карело-финский эпос представляет собой ступень к скачку, ведущему уже к созданию принципиально нового жанра, но такого, предпосылки которого заложены в эпосе, а именно, к зарождению исторической песни. Таким образом, процесс тот же, что и в русском эпосе. Этот процесс продолжается до сегодняшнего дня.

ПРИМЕЧАНИЯ

Из большого числа статей В. Я. Проппа, опубликованных в разное время, преимущественно в специальных научных изданиях, ныне трудно доступных широкому читателю, для настоящего сборника отобраны те, которые в наибольшей степени имеют общетеоретическое значение и наиболее выразительно характеризуют особенности исследовательской манеры и широту научных интересов ученого. Несколько работ публикуется из архива В. Я. Проппа.

Все статьи печатаются, как правило, полностью, незначительные сокращения в нескольких случаях оговорены в примечаниях и отмечены отточиями в угловых скобках.

Все цитаты проверены, в необходимых случаях в их тексты внесены поправки. Заново выверено большинство библиографических сносок, при этом исправлены мелкие неточности и опечатки, употребление сносок приведено в соответствие с современными требованиями. Многочисленные ссылки на сборник сказок А. Н. Афанасьева переведены на последние научные издания. То же самое сделано и со ссылками на «Указатель сказочных типов» Аарне—Томпсона. Подстрочные примечания, принадлежащие редактору настоящего сборника, всюду оговорены.

Специфика фольклора. Впервые: «Труды юбилейной научной сессии ЛГУ». Секция филологических наук, Л., 1946, стр. 138—151.

Вопросы, рассматриваемые в этой статье, принадлежат к числу кардинальных вопросов современной теории фольклора и методологии фольклористики: социальная природа фольклора, эстетическая и историческая специфика фольклора и его отношение к литературе, особенности фольклористики и ее метода.

В. Я. Пропп первым в нашей науке предпринимает попытку рассмотрения фольклора как искусства глубоко специфического по способам создания, функционирования и передачи и по характеру взаимоотношения с действительностью. Отдельные теоретические положения статьи нашли развитие в других работах ученого (см. в наст. сб.: «Эдип в свете фольклора», «Фольклор и действительность», «Мотив чудесного рождения» и др.), но главное — все основные исследования В. Я. Проппа в области сказок, героического эпоса, обрядового фольклора представляют собой опыты применения общих идей, сжато изложенных в этой и других теоретических статьях, к конкретному материалу. И обратно — конкретно-исторические исследования, а не отвлеченные научные рассуждения были для В. Я. Проппа базой его теоретических обобщений.

Принципы классификации фольклорных жанров. Впервые: «Советская этнография», 1964, № 4, стр. 147—154.

Приготовлено автором в качестве вступительного слова для симпозиума по классификации устно-поэтических жанров, состоявшегося в рамках VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук в Москве в августе 1964 г. (перепечат. в «Трудах VII МКАЭН», т. 6, М., 1969, стр. 428—435. Здесь же — материалы дискуссии, стр. 391—436). Среди материалов к незавершенной книге В. Я. Проппа «Поэтика фольклора» находится рукопись введения, повторяющего и развивающего ряд положений настоящей статьи. Наиболее существенные дополнения включены нами в публикуемый текст в угловых скобках.

Настоящая статья непосредственно связана с работами В. Я. Проппа по общим вопросам теории фольклора: «Специфика фольклора», «Жанровый состав русского фольклора», «Фольклор и действительность» (см. в настоящем сборнике) и др. Все они показывают, что вопросы классификации, принципы выделения и научного определения фольклорных жанров В. Я. Пропп неизменно рассматривал в свете широких задач исторического и историко-генетического изучения фольклора и раскрытия его художественной специфики. Проблема жанра была для ученого одной из ключевых в ряду проблем современной фольклористики.

Жанровый состав русского фольклора. Впервые: «Русская литература», 1964, № 4, стр. 58—76.

В архиве ученого сохранилась рукопись статьи, представляющая собою часть незавершенной книги «Поэтика фольклора».

Статья непосредственно примыкает к предыдущей в настоящем сборнике: сформулированные там общетеоретические принципы классификации жанров получают здесь применение к конкретному материалу. Опыт В. Я. Проппа по установлению жанрового состава русского фольклора, его соображения о путях разграничения жанров и о внутренних взаимоотношениях между разными жанровыми системами, предложенные ученым характеристики отдельных жанров — все это делает статью весьма интересной и ценной для исследователей фольклора народов Азии, Африки, Южной Америки.

При перепечатке в статье сокращены некоторые примеры и подробности, представляющие преимущественный интерес для историков русского фольклора.

Фольклор и действительность. Впервые: «Русская литература», 1963, № 3, стр. 62—84.

В архиве ученого, среди бумаг, относящихся к материалам книги «Поэтика фольклора», находится рукописный вариант работы.

Проблема «фольклор и действительность» мыслилась ученым как узловая для изучения художественной сущности фольклора. Статья основывается на понимании жанровой специфики и жанровой дифференциации, которая не является формальной. Рассматривая закономерности фольклора по жанрам, В. Я. Пропп анализирует в первую очередь такие особенности

поэтики, как характер художественного вымысла, принципы сюжетообразования, способы оценки явлений действительности, отношение к эмпирическому материалу жизни, характер повествования, структура, законы композиции, изображение людей, пространственные и временные представления и многое другое.

Хотя примеры берутся преимущественно из русского фольклора, статья в большинстве своих положений имеет важное значение для понимания фольклорного творчества вообще — на разных этапах его истории и в разных конкретных национальных формах.

Об историзме фольклора и методах его изучения. Впервые: «Ученые записки ЛГУ», № 339. Серия филологических наук, вып. 72, Л., 1968, стр. 5—25 (под названием «Об историзме русского фольклора и методах его изучения»).

В качестве доклада было прочитано в апреле 1964 г. на Всесоюзной конференции по проблемам историзма русского эпоса в Москве. Этим объясняется подбор примеров в статье, хотя по своей направленности она носит общетеоретический характер. В статье наиболее определенно выражено самое понимание В. Я. Проппом фольклорного историзма и его типовых выражений, рассмотрена проблема соотношения истории и фольклорного вымысла, главное внимание уделено вопросу о способах художественного изображения истории в разных жанрах.

Статья перепечатывается с некоторыми сокращениями (сняты отдельные примеры и несколько мест, повторяющих положения из других статей, помещенных в настоящей книге), с измененным заглавием.

Структурное и историческое изучение волшебной сказки. На русском языке публикуется впервые. Опубликована на итальянском языке под заглавием «Struttura e storia nello studio della favola» в итальянском издании «Морфологии сказки» (V. Ja. Propp. Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore. A cura di Gian Luigi Bravo, Torino, 1966, pp. 201—227).

В настоящей статье В. Я. Пропп выступает убежденным и последовательным сторонником единства структурно-типологического и историко-типологического подходов к изучению фольклора. Синхронный структурный анализ, по его мнению, является необходимым этапом в историческом исследовании и должен быть ориентирован на диахронические задачи. Авторский комментарий к «Морфологии сказки» в этой статье с полной определенностью раскрывает принципы, которыми руководствовался В. Я. Пропп в работе над своей первой книгой, и опровергает взгляды тех, кто замыкает ее значение в рамки «чистого» структурализма.

Статья интересна также соображениями о принципах научной фольклористической методики, о соотношении понятий «содержание» и «форма» в фольклоре, об отношениях между сказкой и мифом.

Трансформации волшебных сказок. Впервые: «Поэтика. Временник отдела словесных искусств», IV, Л., 1928, стр. 70—89.

Статья непосредственно связана с основными идеями «Морфологии

сказки» и одновременно намечает дальнейшие пути изучения сказки — уже в процессе исторического движения жанра. Отдельные положения статьи перебрасывают мост от «Морфологии сказки» к книге «Исторические корни волшебной сказки». Одна из главных идей статьи — мысль о жесткой закономерной обусловленности изменений, происходящих внутри сказки, о наличии правил и норм, регулирующих эти изменения, об определяющей роли исходных, исторически сложившихся конструктивных форм волшебной сказки.

Большое общеметодическое значение имеют также положения статьи, касающиеся принципов и критериев различения в фольклорных текстах элементов «основных» («первичных») и «производных».

Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне). Впервые: «Ученые записки ЛГУ», № 46. Серия филологических наук, вып. 3, Л., 1939, стр. 151—175.

Свою книгу «Исторические корни волшебной сказки» В. Я. Пропп завершил словами о том, что необходимо «по-новому приступить к изучению отдельных сюжетов, к проблеме их истолкования и их истории» (стр. 337). Настоящая статья представляет собою опыт такого изучения на основе новых научных принципов и новой методики. В. Я. Пропп не просто обнаруживает мировоззренческие и историко-бытовые корни мотивов «Несмеяны», но выявляет самый механизм последовательного превращения комплекса древних отношений, представлений и магических действий в единую художественную структуру сказки, показывает типологическую закономерность ее сложения.

Мотив чудесного рождения. Впервые: «Ученые записки ЛГУ», № 81. Серия филологических наук, вып. 12, Л., 1941, стр. 67—97.

Выявление историко-бытовых корней фольклорных мотивов и изучение процесса превращения этнографических субстратов в художественные мотивы В. Я. Пропп считал одной из актуальных задач фольклористики В данной статье В. Я. Проппу было важно показать, что один из мировых мотивов фольклора не может быть возведен к единственному источнику и что он связан с целым рядом представлений, относящихся к разным стадиям общественного развития, отсюда — многообразие художественных реализаций мотива чудесного рождения.

Кумулятивная сказка. Публикуется впервые. Рукопись статьи сохранилась в бумагах ученого в двух вариантах — полном и сокращенном. На первом — помета автора: «Проверено полностью 15.VIII.67». Второй вариант, более поздний, представляет собою текст, приготовленный для прочтения в качестве доклада (доклад читался в 1969 г.). При подготовке этого текста автор уточнил и перередактировал ряд формулировок и произвел сокращения, вызванные необходимостью экономии времени.

В основу настоящей публикации положен второй вариант, при этом восстановлены по первому варианту все сокращения.

Интерес к кумулятивной сказке В. Я. Пропп проявлял с 30-х годов, он неоднократно попутно высказывался о ней в ряде статей. Этот интерес

обусловливался по крайней мере двумя обстоятельствами: во-первых, наличием в кумулятивных сказках очевидных и имеющих для жанра определяющее значение структурных признаков и, во-вторых, открывавшейся перед ученым перспективой установления связи структурного единства с особенностями поэтики, с языковыми средствами и, что особенно существенно, со спецификой ранних форм фольклорного сознания. Высказанные в предварительном плане соображения В. Я. Проппа представляют общеметодологическое значение, намечая пути исследования связей фольклорных структур с действительностью.

Эдип в свете фольклора. Впервые: «Ученые записки ЛГУ», № 72. Серия филологических наук, вып. 9, 1944, стр. 138—175.

В настоящей статье получили наиболее последовательную и ясную реализацию методические принципы Проппа, вытекавшие из его общих представлений о закономерностях, определяющих рождение фольклорного сюжета, и об исторической типологии его эволюции. Основное положение статьи — о связи темы инцеста с столкновением двух форм наследования власти — представляет собою, разумеется, лишь научную гипотезу. Однако большая часть объяснений отдельных моментов сюжета об Эдипе, основанных на историко-типологических сравнениях со сказками, принадлежит к числу открытий, убедительность которых вряд ли может быть поколеблена.

Чукотский миф и гиляцкий эпос. Впервые: «Научный бюллетень ЛГУ», № 4, 1945, стр. 29—30.

Статья представляет собою одну из первых в нашей науке попыток поставить вопрос о генезисе героического эпоса на почву сравнительного историко-типологического изучения. Дальнейшее развитие идеи, высказанные в статье, получили в книге В. Я. Проппа «Русский героический эпос» (раздел «Эпос в период разложения первобытно-общинного строя»), а также в трудах по истории эпоса народов СССР и зарубежных стран Е. М. Мелетинского, Е. С. Котляр, З. Н. Куприяновой, Г. И. Михайлова, А. И. Уланова и др.

«Калевала» в свете фольклора. Печатается впервые. Работа была написана к 100-летию полного издания «Калевалы» (1949).

«Калевала» интересовала В. Я. Проппа в разных аспектах. С одной стороны, в карело-финских рунах сохранились весьма архаические связи, анализ которых дает возможность представить один из типологически древнейших этапов истории героического эпоса. С другой стороны, на примере «Калевалы» В. Я. Пропп рассматривает вопрос о внутреннем единстве народного эпоса, представленного разрозненными песнями, единстве, которое никогда не приводит в фольклоре к возникновению эпопеи. Анализ работы Лённрота позволяет В. Я. Проппу не только охарактеризовать особенности его «Калевалы» как «искусственного свода», но и выявить принципиальную разницу в художественных методах литературного и фольклорного творчества.

СОКРАЩЕНИЯ, ПРИНЯТЫЕ ДЛЯ ОБОЗНАЧЕНИЯ ИСТОЧНИКОВ В ТЕКСТАХ СТАТЕЙ

Андр.— Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне, Л., 1929.

ARw — «Archiv für Religionwissenschaft», Leipzig.

AT — The Types of the Folktale. A classification and bibliography Anti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen. Translated and enlarged by Stith Thompson, Helsinki, 1964 (FFC, № 184).

Аф.— Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Под редакцией М. К. Азадовского, Н. П. Андреева, Ю. М. Соколова. В трех томах, 1936—1940; Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. Подготовка текста, предисловие и примечания В. Я. Проппа, М., 1957.

Боас — Boas F. Indianische Sagen von der nordpasifischen Küste Amerikas, Berlin, 1895.

Бог.— Богаевский Б. Л. Земледельческая религия Афин,— «Записки историко-филологического факультета Петроградского университета», ч. 130, Пг., 1916.

БП — Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, neubearbeitet von J. Bolte und Y. Polívka, I—V, Leipzig, 1913—1932.

Верх. сб.— «Верхоянский сборник», Иркутск, 1890 (Записки Вост.-Сиб. отд. Русского географического общества по отд. этнографии, т. I, вып. III).

Гартл.— Hartland E. S. Primitive Paternity. The Myth of Supernatural Birth in Relation to the History of the Family, vol. I—II, London, 1909—1910.

Гнат.— Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі, т. VI,— «Етнографічний збірник», т. XXX, Львов, 1911.

Гримм — Grimm J. und W. Kinder- und Hausmärchen (разные издания).

Добр.— Смоленский этнографический сборник. Составил В. Н. Добровольский. Часть I, СПб., 1891.

Египск.— Египетские сказки, М., 1917.

Жив. стар.— «Живая старина», т. XXI, вып. II—IV, СПб., 1912.

Заруб.— Белуджские сказки, собранные И. И. Зарубиным, Л., 1932.

ЗВ — Великорусские сказки Вятской губернии. Сборник Д. К. Зеленина, Пг., 1915.

ЗП — Великорусские сказки Пермской губернии. Сборник Д. К. Зеленина, Пг., 1914.

Карн.— Сказки и предания Северного края. Запись, вступительная статья и комментарии И. В. Карнауховой, М.—Л., 1934.

Крик.— Krickberg W. Märchen der Azteken und Juka-Peruaner, Maya und Muisea, Jena, 1928.

МАЭ — Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Петроград — Ленинград).

Нор.— Norden E. Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee, Leipzig, 1924.

Онч.— Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова, СПб., 1909.

Пиш.— Pischel, Der Ursprung des Christlichen Fischsymbols,— Sitzungsberichte der königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd XXV, 1905.

Рейнак — Reinach S. Le rire rituel,— Cultes, Mythes, Religions, IV

Ск. зулу — Сказки зулу. Вступит. статья, перевод и примечания И. Л. Снегирева, М.—Л., 1937.

См.— Сборник великорусских сказок архива Русского географического общества, вып. I—II. Издал А. М. Смирнов, Пг., 1917.

Соф.— Софокл, Драмы, т. II. Перевод с введением и вступительным очерком Ф. Зелинского, М., 1915.

Тонк.— Ненецкие сказки. Собрал В. Тонков, 1936.

Ферле — Fehrle, Das Lachen im Glauben der Völker,— «Zeitschrift für Volkskunde», neue Folge, Bd II, 1930.

FFC — F. F. Communications. Edited for the Folklore Fellous, Helsinki (серия издается по сплошной нумерации).

Фробен.— Frobenius L. Das Zeitalter des Sonnengottes, Berlin, 1904.

Фрэзер — Фрэзер Д. Золотая ветвь (le rameau d'or), вып. I—IV, Л., 1928.

Худ.— Худяков И. А. Великорусские сказки, вып. I—III, М., 1860—1862.

Шейн — Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном, т. I, вып. 1, СПб., 1898.

Шефт.— Scheftelowitz J. Das Fishsymbol im Judentum und Christentum,— ARw, Bd XIV, 1911.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие *(Б. Н. Путилов)* 7
Специфика фольклора 16
Принципы классификации фольклорных жанров 34
Жанровый состав русского фольклора 46
Фольклор и действительность 83
Об историзме фольклора и методах его изучения 116
Структурное и историческое изучение волшебной сказки 132
Трансформации волшебных сказок 153
Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне) . . 174
Мотив чудесного рождения 205
Кумулятивная сказка 241
Эдип в свете фольклора 258
Чукотский миф и гиляцкий эпос 300
«Калевала» в свете фольклора 303
Примечания 318
Сокращения, принятые для обозначения источников в текстах статей 323

Владимир Яковлевич Пропп

ФОЛЬКЛОР
И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ
Избранные статьи

*Утверждено к печати Редколлегией серии
«Исследования по фольклору
и мифологии Востока»*

Редактор *С. С. Цельникер*
Младший редактор *Р. Г. Канторович*
Художник *Л. С. Эрман*
Художественный редактор *И. Р. Бескин*
Технический редактор *М. В. Погоскина*
Корректоры *В. В. Воловик* и *Е. И. Сорокина*

Сдано в набор 22/I 1976 г. Подписано к печати 28/V 1976 г. А-06603. Формат 60×90[1]/16. Бум. № 2
Печ л. 20,5+0,06 вкл. Уч.-изд. л. 20,31. Тираж 6200
Изд. № 3688. Зак. 80. Цена 1 р. 38 к.

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»

Москва, Центр, Армянский пер., 2
3 я типография издательства «Наука»
Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»

Выйдут:

Мифы, предания и легенды острова Пасхи. Пер. с рапануйского и европейских языков. 35 л.

Невский Н. А. Фольклор островов Мияко. 10 л.

Тропами легенд и мифов. Творчество аборигенов Австралии. Пер. с англ., фр., нем. 9 л.